



ІВАН ФІЗЕР

ФІЛОСОФІЯ
ЛІТЕРАТУРИ

ББК 83
Ф50

До своєї книжки Іван Фізер ставився як до спроби представити новому поколінню простерті в історії визначальні інтелектуальні колізії осягнення неосяжного. Звісно, не без делікатно проведеної крізь увесь текст «Філософії літератури» власної думки про літературу та її сполученість із «текстом дійсності»: уважний читач цю думку Івана Фізера неодмінно відчитає.

*Видання здійснено за підтримки
Наукового товариства ім. Шевченка (НТШ, Нью-Йорк)*



Науковий редактор:

*Володимир Моренець, професор, доктор філологічних наук
(Національний університет «Києво-Могилянська академія»)*

*У художньому оформленні обкладинки використано фото
Івана Фізера, зроблене дочкою, Наталкою Фізер*

ISBN 978-617-646-037-4

© Іван Фізер, 2012
© Ірена Фізер, передмова, 2012
© Дмитро Вигovskyкий, обкладинка, 2012
© НАУКМА, 2012

ЗМІСТ

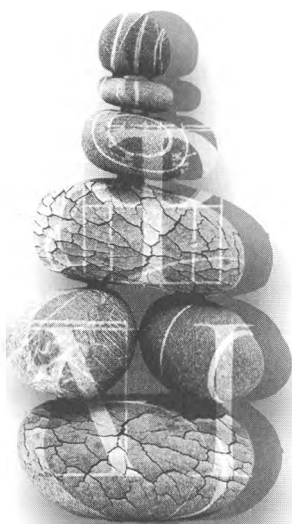
<i>In memoriam</i> : життя і праця Івана Фізера. <i>Ірена Фізер</i>	5
---	---

ФІЛОСОФІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Розділ 1</i> . Філософське осмислення мови літературних творів	12
<i>Розділ 2</i> . Мартин Гайдеггер: на перетині літератури та філософії	22
<i>Розділ 3</i> . Жан Поль Сартр: екзистенціалізм і література	40
<i>Розділ 4</i> . Феноменологічний структуралізм Романа Інґардена	71
<i>Розділ 5</i> . Моріс Мерло-Понті: ревізія феноменології	94
<i>Розділ 6</i> . Жорж Пуле: «критика свідомості»	99
<i>Розділ 7</i> . Місця невизначеності у сюжетних конструкціях наративних текстів	109
<i>Розділ 8</i> . Часові фази Інґардена, <i>durée réelle</i> Берґсона і потік свідомості Джеймса: метафоричні різновиди та концепції часу	117
<i>Розділ 9</i> . Постмодернізм як радикальна опозиція до феноменологічної естетики	132
<i>Розділ 10</i> . Філософія мови взагалі і поетичної зокрема	147

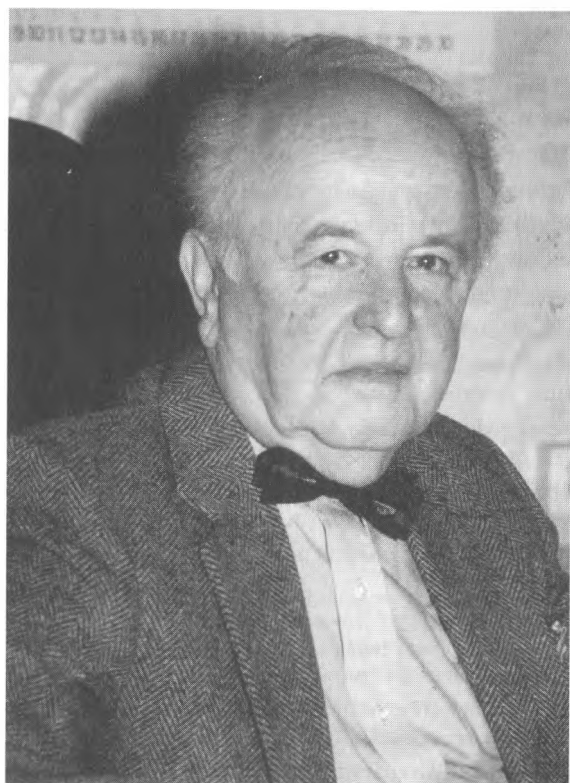
ДОДАТКИ

Літературна теорія: нормативна регламентація чи понятійне осмислення естетичного факту?	162
Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути)	172
Про який час ідеться в літературному творі?	182
Бібліографія українських праць Івана Фізера	188
Фото	194
Про рукопис, що стає книжкою. <i>Володимир Моренець</i>	200
Записуючи «незаписане». <i>Леся Пізнюк</i>	203
Слово про Івана Фізера. <i>Володимир Моренець</i>	206
Іменний покажчик	213



ІВАН ФІЗЕР

ФІЛОСОФІЯ
ЛІТЕРАТУРИ



IN MEMORIAM: ЖИТТЯ І ПРАЦЯ ІВАНА ФІЗЕРА

Попри те, що чимало аспектів яскравого професійного шляху мого батька, знаного вченого-літературознавця, багатом відомі, я хотіла б у цьому слові ще раз повернутися до його життя і праці, щоб виразити – від себе особисто, від моєї матері, Марії Кирилівни Фізер, та моїх сестри і братів – Наталії, Георгія та Андрія – нашу безмірну любов і безмежну повагу до нього.

Мій батько мав не один, а два докторські ступені: його перший PhD у 1949 році – з психології – був отриманий в Українському Вільному Університеті у Мюнхені. Адже батько, треба сказати, спершу хотів стати лікарем, медиком, – це була його пристрасть, яку він плекав з юних років. Тож він наполегливо вивчав медицину у Мюнхені, аж доки в нього не розвинувся туберкульоз у відкритій формі, – далися ознаки поневіряння в таборі для переміщених осіб у повоєнній Німеччині. Одужавши, він за порадою лікаря вирішив обрати інший шлях і почав вивчати психологію.

Після імміграції до Сполучених Штатів батько, розчарований тогочасною – надмір вузькою – сферою застосування психотерапії, наважився ще раз круто змінити кар'єру. Вступивши до Колумбійського університету, він здобув ступінь магістра, а згодом і PhD зі славістики й компаративістики у 1960 р. Ця батькова здатність сміливо змінювати й переформовувати свої професійні цілі – доказ широти його інтересів, невичимої цікавості й над усе – і це зауважують усі, хто знав його, – невтоленості пошукового розуму: він доглибно засвоїв низку дисциплін і був у них справжнім експертом. Ось лише деякі з них: західна філософія, естетика й мистецтво, література, історія, психологія, лінгвістика.

Додам, що його незмінна наукова зацікавленість літературною теорією та українськими студіями була очевидна вже в дисертації, яку він захистив у Колумбійському університеті. У тогочасному російськоцентричному науковому просторі славістики, де домінували вчені, для яких Україна і ще меншою мірою студії з української літератури були в кращому разі другорядними, а в гіршому – байдужими, дослідження праць Потебні мало не лише науковий, а й морально-етичний сенс. Іван Фізер довів виняткову важливість ідей Потебні для гуманітарної думки ХХ століття у своїй яскравій, головній книжці «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження» (Harvard University Press, 1988). Значення і мета критичної студії були potwierdжені численними науковими працями про Потебню, виданими згодом, – для усіх них фундамент закладено відкривальною книжкою мого батька.

Книжці Івана Фізера про Потебню передувала його більша рання монографія «Психологізм і психоестетика: Критичний погляд на їхні зв'язки», опублікована видавництвом John Benjamins Press у 1981 році й згодом перекладена й перевидана в Польщі (1991). Окрім згаданих двох книжок, виданих в Україні 1996-го й 2004-го відповідно, Іван Фізер 2006 року написав нову працю – свою останню завершену студію «Американське літературознавство: історико-критичний нарис». Книжка тоді ж була видана завдяки Національному університету «Києво-Могилянська академія». Зауважмо, мій батько написав цю вкрай важливу літературознавчу студію, адресовану як молодим дослідникам, так і зрілим науковцям, коли йому було сімдесят дев'ять – вісімдесят два роки. Як учений і педагог Іван Фізер ніколи не вдовольнявся зробленим, ніколи не припиняв думати й писати, аж до останніх днів життя. Ось так він і залишив на своєму робочому столі рукопис, закінчений приблизно на три чверті.

Тепер цей рукопис виходить друком. Разом із моєю матір'ю, братами і сестрою я висловлюю свою глибоку сердечну вдячність тим людям в Україні, які віддали свій час

і нелегку працю, щоб підготувати рукопис до опублікування: так, ми вдячні редакторам за їхню працю з розшифрування славнозвісно криптичного почерку мого батька, але ще більша дяка за чуле, вдумливе утривалення його наукової спадщини, його інтелектуального внеску в літературну теорію і критику. Представлена головними книжковими позиціями, його жива думка триватиме й працюватиме в Україні.

Загалом хочу нагадати, що список публікацій Івана Фізера становить понад 128 наукових статей і 98 книжкових оглядів. Щодо його академічної кар'єри, то він був професором як слов'янських мов і літератур, так і порівняльного літературознавства Ратгерського університету впродовж 39 років і вийшов на пенсію у поважному віці – 75-річним – 2000 року як почесний професор. А до того він викладав в університеті Нотр Дам (1954–1960), читав гостьові курси в Північнозахідному університеті, Колумбійському, Варшавському, Київському ім. Тараса Шевченка, у Києво-Могилянській академії, Чорноморському університеті ім. Петра Могили.

Іван Фізер народився в Україні, у с. Мірча на Закарпатті 1925 року. В тому Карпатському краї, що на все життя виховав у нього любов до природи й глибоке відчуття навколишнього світу. І Мірча, й Ужгород (де він закінчив гімназію) як прикордонні міста прищепили йому постійну відкритість думки, бо він володів великою кількістю мов, тож почувався часткою культур Словаччини й Чехії, України й Угорщини – на додаток до блискучого володіння німецькою і російською. Разом з тим мій батько ріс у селі, де євреї-хасиди, католики й православні християни жили поруч у мирі й злагоді, й він подібним чином завжди бачив себе складовою цих трьох світів.

Однак найчастіше – і найемоційніше – він розповідав нам, чотирьом дітям, про свою тяжку одиссею, яка підлітком привела його до усвідомлення, розуміння себе – цілком – і глибоко – як українця. Про те, як влада нацистської

Угорщини його заарештувала, жорстоко катувала й прирекла до десяти років ув'язнення за те, що він назвав себе українцем, за те, що розділив жорстоку долю, яка дуже швидко стала реальністю – долю незчисленних жертв свого рідного й коханого народу, що опинився між військами двох непримиренних імперій. (Цей вирок, що позбавив його громадянства й заборонив навчатися й працювати, який він вважав гіршим за пожиттєве ув'язнення, згодом пом'якшено за сприяння кардинала Міндзенті.)

Коли батькові ще не було й двадцяти, він заради порятунку здійснив смертельно небезпечну втечу з Радянської України. Пройшов через окуповану Радянською Армією Чехословаччину, сам прокладаючи собі дорогу як визнаний учасник українського опору, поранений у ногу радянським снайпером, без документів – аж до табору біженців у Мюнхені. Він здолав цей страшний шлях, звивистий і непевний, керуючись своїм чуттям і несподіваними, незбагненими інтуїтивними порухами, що, зрештою, і привели його до окупованого союзниками Мюнхена, де він розшукав табір для переміщених осіб.

У таборі, як батько потім згадував, поміж його інших незчисленних талантів гаряче вітали неймовірні кулінарні імпровізації: він вигадував смачнющі страви для своїх голодних співтабірників, беручи часто інгредієнти з відходів; одного незабутнього разу з викинутої з німецької кухні бляшанки з рештками олії, цибулі й цвілого хліба він, ретельно все очистивши, приготував для всіх «галушки». У тому ж таборі батько став перекладачем з англійської (хоча його англійська була, як він потім сам зі сміхом визнавав, на вельми початковому рівні).

У рік, коли він іммігрував до США, щойно заручений з своєю матір'ю – Марією Кирилівною Ухненко, яку зустрів у Мюнхені і в якій був учителем англійської, – він перепробував кілька робіт, які ніколи на з'являлися в його CV, але які були його шляхом до іншого – академічного – життя. Що робив? Керував прибиральницями, розмальовував світильники і тарілки... У результаті цих нелегких, але жит-

тезначних підробітків, цього тяжкого заробітчанства він як новоприбулий іммігрант у місті Нью-Йорк зрештою відновив своє навчання – в Колумбійському університеті – й почав помалу влаштовувати життя як викладач і вчений.

Після розпаду Радянського Союзу й створення незалежної України мій батько присвятив життя Батьківщині, займаючись невтомним пошуком коштів для підтримки відродження Національного університету «Києво-Могилянська академія». Більше того, коли вже був на пенсії, то знаходив сили, час і натхнення для викладання в Україні літературознавчих дисциплін як на бакалаврському, так і на магістерському рівнях (і як запрошений професор, і як стипендіат Фулбрайта). Любов, повага, висока оцінка його роботи, яких він зажив в Україні, цілком очевидні з отриманих ним численних професійних нагород, включно зі званням почесного професора Національного університету «Києво-Могилянська академія», званням академіка Національної академії наук України, званням почесного доктора Національного університету «Острозька академія».

На завершення, від свого імені та від імені матері, братів і сестри, хочу звернутися до тих, хто волив би зробити внески в пам'ять мого батька. Писати, телефонувати або слати листи просимо до Наукового товариства ім. Шевченка (Shevchenko Scientific Society, 63 Fourth Avenue, New York, New York 10003 (www.shevchenko.org); tel. 212-254-5130). Усі пожертви підуть на підтримку нових стипендій і грантів, які ми заснували в пам'ять про батька для молодих науковців-філологів з України, прагнучи розвивати докторські студії з літератури як у Європі, так і в Північній Америці.

ФІЛОСОФІЯ
ЛІТЕРАТУРИ

Розділ 1

ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ МОВИ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

Історично філософія мови поетичних, прозових і драматичних творів сягає діалогів Платона та «Поетики» Аристотеля, себто IV ст. до н. е. Від того далекого часу філософи, психологи, мовознавці, культурологи не припиняли розглядати цей предмет із найрізноманітніших мислительних перспектив. Здавалося б, за такий тривалий час природа мови художнього твору як філософська проблематика уже давно вичерпалася, а виходить навпаки: що глибше її вивчають, то більше вона стає для дослідників коли не цілковитою загадкою, то принаймні захопливою проблемою. Чому так? Чи це тому, як дехто твердив, що художньої (поетичної) мови як універсального конструкта немає, а є лише її змінна величина (*vocable*), яка повсякчас потребує нових рішень і втілень, бо коли б художня (поетична) мова існувала як універсальний конструкт, то про її оригінальність говорити не доводилося б? Або, можливо, ми, реципієнти, постійно змінюємося, щораз по-іншому її бачимо і сприймаємо, як казали римляни: “Tempora mutantur, et nos mutamur in illis” («Часи змінюються, і ми змінюємося разом з ними (у них)»).

У багатьох міркуваннях про художню мову літератури відчутний їхній зв'язок із поглядами Платона й Аристотеля. Це не дивно, бо й сьогодні діалоги Платона і «Поетику» Аристотеля у західному світі вважають найвпливовішими філософськими системами. Проблемна грандіозність, тематична всеохопність думки цих античних мислителів виявилися незаперечними у часі і наявні повсюдно: у гуманітарних, сус-

пільних і навіть емпіричних науках. Усе, що було написано у цих провідних знанневих сферах, зауважив якось англійський філософ і математик А. Н. Вайтхед (Alfred North Whitehead, 1861–1947), є тільки низкою виносков до Платона¹. Англійський поет С. Т. Колридж (S. T. Coleridge, 1772–1843) у своїх міркуваннях навіть дійшов думки, що кожную людину народжує або Платон, або Аристотель.

Отже, подивімося, як ці два велети філософської думки міркували про художню (поетичну) мову. Я уже згадував: для нас важливими лишаються роздуми Платона про взаємозв'язок слів і речей у діалозі «Кратил» та міркування Аристотеля про предикативну функцію мови у «Метафізиці». До цього треба додати, що Сократ (учень Платона, а в Платонових діалогах – його речник у тривалій дискусії з Кратилом, молодим учнем Геракліта) довів: мова, так само, як і будь-які інші речі (гр. – *πρῆμματα*), є явищем самим у собі, незалежним від нас, вона слугує для нас інструментом спілкування з іншими людьми, інструментом нашого розрізнення речей, явищ, подій; мова (*ποιοι*), – а це найважливіше, – є тим, що нерозривно єднає нас із *logos* (гр. – закон) та *noûs* (гр. – розум, інтелект). Таку функцію мова виконує доти, доки спрямована на розкриття правди, а не обману. У літературному творі, насамперед поетичному, вона естетична. Це – мова-оракул поетів і співців. Останні ж, як бджоли, збирають свої мелодії з медових джерел у садах і галях, де живуть музи – святі й окрилені створіння. Поети пишуть твори тільки тоді, коли стають одухотвореними, коли втрачають свій розум. Без такого одухотворення вони безсилі. Тому і їхня поетична мова – від бога.

В іншому діалозі – «Іон» – Сократ відрізняє художню (поетичну) мову від мови науки. Іон – це рапсод, декламатор та інтерпретатор поезії Гомера – митця, чи, по-сьогоднішньому, креатора. Іон твердить, що знає шляхи і розуміє думки багатьох поетів. Одне слово, він людина творча, але в іншому, ніж Гомер, сенсі. Яка ж його мова? Екстатична, піднесена і раціональна? Сократ вважає, що Іон залишається при розумі

¹ Див.: Trocen and Reality. – 1929. – № 4. – Р. 63.

навіть тоді, коли із захватом декламує Гомера, однак не досягає того рівня знання, що його схоплює філософ, і в цьому він залишається десь посередині між поетом і філософом (щоправда, за умови, що він не марнославний, а виступає доречно).

Загалом Платон у цих та двох інших своїх діалогах – «Федон» і «Федр» – вважає поетів і знавців художнього слова людьми одержимими, бо вірить: усі, хто, не будучи одержимим, приходить до дверей поезії, повертаються геть з нічим.

Як, отже, розуміти це амбівалентне твердження: поет і божевільний одночасно? Поет – інтерпретатор божественного? І водночас людина, позбавлена власного *logos*? Відповіді на ці питання у названих діалогах Платона немає. Хіба що прийняти за відповідь твердження, що така поетова доля – «згідно з богом даною долею» (гр. – *Θεῖλ μοίρα*). А може, у цьому можна побачити проекцію власного Платонового відчуття розбіжності між знанням і загадковим одкровенням / віданням? Чи не тому у «Державі» він окреслює таку розбіжність як «давню суперечку між філософією та поезією»?

Зовсім інше ставлення до поезії / літератури Платон виклав у відомому діалозі «Держава». Тут він говорить про поетів як про людей, котрі вводять читача в оману. Їм немає місця у державі. Навіть розповіді Гомера про війни богів, що мають алегоричне значення, в ідеальній державі треба заборонити. На якій правовій підставі? «Адіманте, – твердить Сократ, – ми з тобою зараз не поети, ні ти, ні я, а засновники держави. Засновникам достатньо знати лише основні риси поетичної творчості, і вони повинні дбати про те, щоб поети не робили щось усупереч їм. Однак творити міфи – це не справа засновників держави...» ². І далі: «Адже передовсім слід високо цінувати правду. Коли ми не помилилися недавно, сказавши, що брехня богам, по суті, не вигідна, а людям вона потрібна як лікувальний засіб, то зрозуміло, що такий засіб треба залишати на розсуд лікарів, а нетямущі люди не повинні до цього навіть торкатися» ³. Відповідаючи на питан-

² Цит. за: Платон. Держава / Платон ; пер. з давньогр. і ком. Дзвінки Коваль. – К. : Основи, 2000. – С. 65.

³ Цит. за: Там само. – С. 74.

ня Адіманта про те, хто встановлює такі обмеження, Сократ вказує на «правителів»: «І кому іншому, як не правителям держави, годиться застосовувати брехню як проти ворогів, так і проти своїх громадян задля користі своєї держави, але всім іншим вдаватися до неї не варто» ⁴.

Виникає запитання: чому у «Державі» таке радикально відмінне ставлення до поезії? Можна лише домислювати відповідь і робити певні припущення. Існує чимало здогадів, але вони залишаються тільки здогадами. Можливо, тому, що Платон писав не про реальну, а про ідеальну державу, яка в умовах тодішньої Еллади не мала жодних шансів на реалізацію, зате могла слугувати моделлю для майбутнього. В усякому разі все життя держави – економіка, освіта, суспільство, культура, оборона – підпорядковано жорсткій політичній структурі.

Підпорядкованість і мистецтва цій структурі у Платона виправдана тим, що воно не здатне інтелектуально представляти дійсність. Мистецтво покладається тільки на почуттєве сприймання, тому з огляду на три чинники віддалене від дійсного стану речей. По-перше, воно не здатне по-філософському чесно, діалектично сягати правди, доходити ідей, доносити форми буття. По-друге, мистецтво розбурхує емоції, спонукає до надмірних зворушень, що є зайвим, адже «ми турбуємось за наших охоронців, щоб від тих дрижаків вони не стали у нас понад міру збудливими і вразливими» ⁵. По-третє, пробуджуючи й живлячи емоційну частину душі, мистецтво поетів тим самим послаблює розум. Саме тому, доводив Сократ (Платон), ми мусимо бути стійкими у нашому переконанні, що лише гімни богам та похвали відомим людям є справжньою поезією, яку можна допустити до держави. Якщо ж вийдемо за межі цього і дозволимо солодкавій Музі увійти в епічну або ліричну поезію, то не закон і розум, що їх загалом вважають найкращими властивостями душі, а розвага та біль керуватимуть державою ⁶. Коли поезія відмо-

⁴ Цит. за: Платон. Держава. – С. 74.

⁵ Цит. за: Там само. – С. 72.

⁶ Див.: Там само. – С. 86.

виться від розваги й імітації, погодиться існувати у державі, то ми з радістю приймемо її⁷. В іншому разі вишлемо її за межі нашої держави.

Цікаво, що в жодному з тих діалогів, у яких ідеться про літературу, Платон не виділяє її мову як окремий предмет розмови. Можливо, це тому, що для нього лексема *logos* означала три речі: розум, мову та мислення, отже, кажучи про розум, він одночасно мав на увазі й мову. Античний мислитель повсюдно вдається до таких фраз, як «шляхетні слова поета», «слова, вжиті за правилами мистецтва», «алегоричні значення слів» тощо, але про структуру мови, про її лексичну, синтаксичну та семантичну специфіку він не зазначає нічого. Я припускаю, це тому, що для Платона єдиним критерієм вагомості мови була її раціональна та логічна спрямованість на задоволення прагнення, мислення й рішучості – цих трьох складових начал душі. У такій психологічній схемі він вважав мову інструментом, за допомогою якого людина приводить у дію функціонування цього внутрішнього механізму (політія – *politeia* (гр. – πολιτεία)), бо душа – це не що інше, як внутрішнє відображення держави.

Як я зауважував, вплив поглядів Платона й Аристотеля на людину та літературу так чи так відчутний у міркуваннях багатьох дослідників. Справді, й у наш час, скажімо, твердження Платона про «божественне божевілля» у термінологічно іншому обладунку бачимо в естетичних міркуваннях Карла Густава Юнга (Carl Gustav Jung, 1875–1961) – засновника аналітичної психології. Юнг, так само, як і Платон у діалозі «Іон», вважав, що поет у процесі загадкового творчого акту (*participation mystique*) перестає бути тією особою, яка наділена вільною волею і має власну мету, а стає тією, котра дозволяє мистецтву реалізувати свій намір через неї. Вона стає колективною особою і як така здійснює та формує підсвідоме психічне життя людства⁸. І так само, як Платон,

⁷ Див.: Платон. Держава. – С. 86.

⁸ Див.: Jung C. G. Contributions to Analytical Psychology / C. G. Jung ; translr. Cary F. Baynes. – New York : Harcourt Brace and Company, 1928. – P. 169.

Юнг схилився до думки, що достоту зрозуміти і пояснити цю магічну участь особи у творчому акті та сам творчий акт – неможливо.

Твердження про «творче божевілля» письменника (хоча й без прямого іменникового визначення – «божевілля») у XX ст. належить передовсім батькові психоаналізу Зигмундові Фройд (Sigmund Freud, 1856–1939). Як і його молодший колега Юнг, Фройд приділив увагу питанню генези літературної творчості. Може виникнути запитання: з яких причин йому як практичному психіатрові й психоаналітику заманулося займатися такою непохопною і суперечливою проблемою, над якою впродовж багатьох століть безуспішно ламали собі голови різні вчені? Ще 1981 року у своїй першій монографії про психологізм і психоестетику⁹ я висловив думку, що основною причиною цього була віра Фрейда у можливість створення уніфікованої концепції (*unified concept*) людської психіки, якою він і вважав свій психоаналіз. Саме тому для нього мистецтво, релігія, філософія, так само, як істерія, одержимість, параноя, зумовлені тими самими причинами. Що це за причини? Це – витіснені бажання, які від дитинства існують у людині невтолені¹⁰. З огляду на це Фройд не бачив різниці між істериком і митцем. Обидва наполегливо шукають вихід із емоційно тривожного стану, бо він загрожує їхньому нормальному існуванню. Обидва вдаються до подібних засобів утечі з цього стану, а саме: до марення, фантазії, снів, відчуження від дійсності та – у випадку митця, письменника – до творення уявних артефактів. Щоправда, різниця між платонівським і фрейдистським поясненням мотивів утечі через божевілля радикально відмінна. У Платона втеча спричинена зовнішньою силою, себто музами, а у Фрейда – внутрішніми, часто латентними причинами, але наслідки у першого і другого схожі.

⁹ Ідеться про працю Івана Фізера англійською мовою. Див.: Fizer J. *Psychologism and Psychoaesthetics : A Historical and Critical View of Their Relations* / J. Fizer. – Amsterdam : John Benjamin Press, 1981. – 278 p. (Ред.)

¹⁰ *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* [24 vol.] / general editorship James Strachey. – Vol. 19. – London : Random House ; Published by Vintage, 2001. – P. 207.

Третьому твердженню Платона у «Державі» про характерологічну ваду (недолік) митця, а саме: про його нездатність мислити раціонально і логічно (що і зумовлює його неспроможність бути корисним в ідеально організованих суспільстві й державі) – було суджено багато разів відлунитися (повторитися) у різних утопічних політичних та економічних конструктах. Відгомін його ясно чувається в утопіях Гегеля, Спінози, Спенсера, Маркса, а у ХХ ст. – Леніна і Сталіна. Шукати конкретних аналогій не буду, бо, по-перше, це заширока тема, а по-друге, безпосереднього відношення до мого розмислу вона не має. Однак зазначу, що про схожість «Держави» та сталінської системи написано доволі багато. Я і сам свого часу писав про це.

Справді, паралелі між місцем і функцією літератури в утопічній «Державі» Платона й історичній державі під назвою Радянський Союз – разючі. І там, і тут найвищим мірилом життя є державний, а точніше – партійний інтерес. І там, і тут роль письменників зведено до виконання «згори» спущеної ідеологічно-виховної політичної програми. І там, і тут, коли скористатися сталінськими метафорами, письменник – це гвинтик у державній машині, інженер людських душ. І там, і тут його суворо карають за порушення встановлених для нього норм і винагороджують за «гімни та панегірики» на честь видатних учинків і людей. Утім, причини такої незavidної долі митця в «Державі» та Радянському Союзі також різке відмінні. Для Платона письменник інтелектуально нездатний творити автентичні відображення дійсності, бо аж тричі віддалений від дійсного стану речей. Для Сталіна ж письменник – небезпечний, бо інтелектуал здатний зірвати машкару державою створеної дійсності. Саме тому його потрібно тримати на припоні і не дозволяти йому вільно творити власний світ.

Про поетичну мову у «Державі» Платона сказано дуже мало. Однак з великою певністю можна припускати, що мав він на увазі мову, яку однаково легко сприймають і розуміють як охоронці, так і державні сановники. У державі Сталіна мова літератури так само повинна бути дохідливою і ви-

значатися «народністю», яка є одним із критеріїв так званого соціалістичного реалізму. Література як один з основних засобів ідеологічної індоктринації суспільства не сміла бути обтяженою ані складним синтаксисом, ані амбівалентною семантикою. Порушення так потрактованої «народності» мови вважали формалістичним збоченням.

Аристотель у своїй «Поетиці» (384–322 рр. до н. е.) постає явним антагоністом Платона ¹¹. У цій славнозвісній праці він переконливо доводить, що література виконує не тільки пізнавальну функцію, в якій Платон їй відмовляв, а й функцію психологічну, себто описує людські почування й афекти ¹².

Для нього мова – це один із п'яти формотворчих елементів (ейдосів) трагедії (фабула – це мітос, характери – етос, думка – діяння, постановка – *opsis*, мова – *lexis*). Під мовою Аристотель мав на увазі її істотну опосередковальну роль. Оглядові мови в «Поетиці» присвячено чотири розділи (XIX–XXII). Основна теза XIX розділу – словом означається все те, що є в думці, себто доказ, заперечення, стимулювання душевних переживань (наприклад, співчуття, страх, гнів), звеличення та приниження. У XX розділі Аристотель говорить про граматичні та синтаксичні властивості грецької мови, що є для нас менш важливим. XXI–XXII розділи сто-

¹¹ «Поетика» Аристотеля – єдиний відомий нам літературознавчий манускрипт епохи класичної Греції. До IX ст. н. е. «Поетика» залишалася невідомою для світу. Близько 930 р. її переклали арабською мовою. На основі цього перекладу 1256 р. здійснено латинський переклад, надрукований у Венеції аж 1481 р. У 1498 р. Джорджіо Валла зробив переклад латиною уже з автентичного, грецького, оригіналу. Російською мовою «Поетику» переклав 1854 р. Б. І. Ординський. Ще один російський переклад цієї пам'ятки здійснив В. І. Захаров у 1885 р., а найновіший – М. І. Новосадський 1997 р. Українською мовою «Поетику» з давньогрецької перекладали, зокрема, Ю. Ф. Мушак і Й. У. Кобів у 1965 р., а також Б. Тен (1950 і 1967).

¹² Про катарсис у «Поетиці» сказано так: «Трагедія є відтворення прикрашеною мовою... важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань» (цит. за: Аристотель. Поетика / Аристотель ; пер. Б. Тена. – К. : Мистецтво, 1967. – С. 47). Є різні етичні, естетичні, психологічні, медичні та релігійні тлумачення катарсису.

суються метафори – надзвичайно важливого словесного прийому для посилення зображальності й експресивності мови у літературній творчості. Досконалість вислову досягається також і ясністю. Прикладами такої ясності є поезія Клеопонта і Софокла. Але її піднесеність зумовлена тільки розсудливим використанням незвичних слів і прийомів: глоси, метафори, порівняння, себто того, що відрізняє поетичну мову від розмовної. Зате використання лише цих форм призводить до незрозумілості або штучної красивості («нарцисизму»). Для поета, щоб сягнути у своєму ділі досконалості, вкрай важливо бути майстром метафори. Навчитися цієї майстерності у когось іншого неможливо. Це – ознака геніальності. Досконалість у метафорі рівнозначна інтуїтивному розумінню прихованих подібностей.

У XXIV розділі «Поетики» Аристотель дуже стисло, але чітко зазначає про правду в епосі, драмі та поезії. Ці важливі для нас думки я з незначними купюрами наводжу за українським перекладом Б. Тена:

«Гомер, – писав Аристотель, – багато за що гідний похвали, і особливо за те, що він єдиний з поетів добре знає, що йому належить робити (в епопеї. – *Ред.*). Поет повинен якнайменше говорити від самого себе, бо не в цьому його завдання як поета. Тоді як інші поети виступають у своїх творах особисто, а дійсність відтворюють мало і рідко, – він, після короткого вступу, зразу вводить чоловіка, або жінку, або якийсь інший персонаж, але нікого – без характеру, кожен у нього має свій характер.

Можна і в трагедії зображати дивовижне, а в епопеї ще краще допускати неймовірне, через яке здебільшого і виникає дивовижне, бо дійової особи тут не видно. Так, події щодо переслідування Гектора здавались би на сцені смішними: одні стоять і не переслідують, а Ахілл киває їм головою. В епопеї ж це проходить непомітно. А дивовижне – приємне. Доказ цьому той, що, розповідаючи, кожен щось додає, сподіваючись цим подобатись. Здебільшого Гомер і інших вчить, як треба вигадувати. Але це – міркування неправильне. А саме, люди гадають, що коли при існуванні чогось одного

існує й щось інше і при зникненні його зникає, то, якщо існує наступне, повинне існувати або відбутись і попереднє. Але це неправильно; і то саме тому, що коли перше – неправда, то якщо навіть існує друге, з цього не обов'язково випливає, щоб і перше існувало, або виникло, або могло бути виведене. Бо коли ми знаємо, що останнє справді існує, то наш розум робить часом неправильний висновок, що й попереднє існує...

Перевагу перед можливим, яке не викликає довір'я, слід віддавати неможливому, яке здається вірогідним. Розповіді не повинні складатися з позбавлених смислу частин, – але найкраще, коли в розповіді нема нічого безглузлого, а ні, то треба давати таку розповідь поза фавулою (як-от в "Едіпі" те, що він не знає, як умер Лай), але не в самій драмі...

Щодо мови, то слід особливо дбати про неї в недійових місцях, де нема ні характерів, ні особливих думок, бо... занадто яскрава мова закриває собою і характери, і думки»¹³.

Про тривалий вплив «Поетики» Аристотеля на естетику і літературознавство говорити не буду: це надто розлога тема. «Поетика» дійшла до нас у фрагментарній формі як тематично розмаїта множина думок про літературу, яка після її перекладу латиною у XIII ст. заповнила кращі уми доби Ренесансу та Просвітництва. Чому так сталося? Бо в «Поетиці» цілком слушно вбачали першу фундаментальну, конкретну і вичерпну теорію літературного твору, особливо ж у трьох його головних родових вимірах: епосі, драмі та ліриці (поезії). У «Поетиці» йшлося про генезу, форму, структуру, родові і жанрові розрізнення та його формотворчі начала: сюжет, героїв, ідеї, правду, стиль, мову та функцію очищення (катарсис – гр. *καθάρσις*). Одне слово, ця праця цілісно описувала літературний твір.

¹³ Цит. за: Арістотель. Поетика / Арістотель ; пер. Б. Тена. – К. : Мистецтво, 1967. – С. 82–85.

Розділ 2

МАРТИН ГАЙДЕГґЕР: НА ПЕРЕТИНІ ЛІТЕРАТУРИ ТА ФІЛОСОФІЇ

Упродовж усієї історії європейської гуманістики, від Платона в IV ст. до н. е. до Деррида у XX ст., відносини філософії та філології безперервно змінювалися і, напевно, неминуче змінюватимуться у майбутньому. Це – історична закономірність. Однак, дошукуючись конкретних причин такої змінності, варто звернути увагу не тільки на понятійну несталість (нестійкість) цих двох сфер і форм людського знання, а й на ті історичні обставини, в яких як філологія, так і філософія формувалися й застосовувалися для тлумачення людського і загалом фізично-біологічного буття.

Важливим питанням стосовно цієї динаміки, якщо скористатися з уважно прочитаної теорії Аристотеля, є те, чи безсумнівні історичні зміни понятійно-термінологічного й категоріального апарату були сутнісними, чи тільки формальними, себто чи вони переінакшували епістемологічну спрямованість філософії та філології у розкритті таїни багатогранного буття, чи ж ця спрямованість лишалася незмінною, повсякчас виявляючись у все нових формулюваннях. Адже цілком зрозуміло, що без такої власної епістемологічної спрямованості ці дві базові гуманітарні науки втратили б свою придатність, себто вичерпали б власну актуальність.

Цікаво, що про кінець філософії як самодостатньої інтелектуальної дисципліни говорили і самі філософи, щоправда, не в сенсі її епістемологічної некомпетентності, а в сен-

сі її розчинення у цілому ряді гуманітарних, суспільних і фізико-математичних наук. Мартин Гайдеггер (1889–1976) в есеї «Кінець філософії та обов'язок мислення» про кінець філософії пише так: «Первісне значення слова “кінець” – те саме, що і місце: “від одного кінця до другого” означало “від одного місця до другого”. Кінець філософії і є тим “місцем”, у якому вся історія філософії вигромаджується у своїй граничній можливості. Ніцше характеризував власну філософію як зворотний платонізм. Карл Маркс, заперечивши метафізику, довів свою філософію до її граничної можливості й остаточної фази... Чи в такому разі не є кінець філософії припиненням її способу мислення? Цей висновок був би передчасним...»¹.

Сьогодні процес розвитку таких наук, їх відокремлення від філософії та усталення їхньої самостійності належить до завершення філософії. Цей процес видається нібито зникненням філософії, але насправді і є її завершенням... «Філософія стає емпіричною наукою людини, об'єктом її технологій; за допомогою філософії людина встановлює себе у цьому світі, застосовуючи її у різноманітний спосіб у своєму творенні і формуванні. Усе це повсюдно відбувається на основі і згідно з критерієм наукового відкриття в окремих сферах буття. Не потрібно бути пророком, аби визнати, що невдовзі точні науки (*sciences*) керуватимуться новою фундаментальною наукою – кібернетикою... Так, сьогодні філосо-

¹ Див.: Heidegger M. Zur Sache des Denkens / Martin Heidegger. – Tübingen : Max Niemeyer, 1969. – S. 61–80. Тут і далі посилаємося на це видання.

Мартин Гайдеггер народився у Дрездені 1889 р. Студіював філософію у Фрайбурзькому університеті, де 1915 р. здобув ступінь доктора філософії. У 1923 р. перейшов до Марбурзького університету. Працюючи тут, написав свою найважливішу роботу «Буття і час» (“*Sein und Zeit*”). 1928 р. Гайдеггер повернувся до Фрайбурзького університету, де у 1933 р. його обрали ректором. Того самого року він почав співпрацювати з нацистською владою, але у 1934 р. зрікся посади ректора і дистанціювався від політики. Після закінчення війни окупаційна влада заборонила Гайдеггеру працювати в університеті через його зв'язки з нацистським режимом, однак 1951 р. йому дозволили повернутися до викладацької праці. 1957 р. Гайдеггер вийшов на пенсію і до 1961 р. працював над монографією, присвяченою Ніцше. Помер 1976 року.

фія завершується. Вона знайшла своє місце в науковій позиції соціально активного людства»².

Міркування Гайдеггера про сакральну роль кібернетики в усіх галузях науки (гуманітарних, соціальних і природничих) повністю справдилися. Сьогодні ці науки немислимі без кібернетики та міждисциплінарних досліджень. Кібернетика спричинилася до виникнення когнітивістики (*cognitive science*), яка об'єднала всі ті наукові дисципліни, що досліджують проблеми людської психіки, розуму, пізнання, уваги, перцепції, пам'яті. До її міждисциплінарного кола належать психологія, філософія, мовознавство, освіта, антропологія, біологія, неврологія і, звісно ж, комп'ютерна галузь, інформатика (*computer science*). Когнітивістика не означає кінець автономного існування усіх цих дисциплін, вона тільки наголошує на потребі їх інтердисциплінарного вивчення, що зумовлена складністю окреслених проблем. З-поміж сучасних філософів, відомих широкій міжнародній спільноті, прибічниками когнітивістики є такі вчені: Деніс Клемент Деннетт (Daniel Clement Dennett), Джон Роджерс Сьорль (John Rogers Searle), Джері Алан Фодор (Jerry Alan Fodor), Дуглас Ричард Гофстадтер (Douglas Richard Hofstadter). У США виходить "The Journal of Cognitive Science". Когнітивна наука засвідчила свою високу ефективність в епістемології, філософії мови, філософії математики, у галузі штучного інтелекту й у деяких інших науках³.

Потрібно, однак, наголосити, що ідея інтердисциплінарного вивчення людини в усіх аспектах і вимірах її життя така давня, як і сама філософія. Платон, як засвідчують його діалоги, був обізнаний із низкою окремих наук: геометрією, арифметикою, астрономією. У діалогах «Федон» ("Phaedo")

² Heidegger M. The End of Philosophy and the Task of Thinking / Martin Heidegger // Basic Writing / Martin Heidegger ; ed. by David F. Krell. – New York : Harper & Row, 1977. – P. 175–176.

³ Speaking Minds : Interviews with Twenty Eminent Cognitive Scientists / ed. by Peter Baumgartner, Sabine Payr. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 1995. – 376 p.; Luger G. F. Cognition Science : the Science of Intelligent Systems / George F. Luger. – San Diego, CA and London : Academic Press, 1994. – xiv + 666 p.; Thagard P. Mind : Introduction to Cognitive Science / Paul Thagard. – Cambridge, MA : The MIT Press, 2005. – 280 p.

і «Держава» він наказує молодим «охоронцям» вивчати астрономію та музику, а в діалозі «Тімей» синоптично (стисло і без аргументації. – *Ред.*) описує всі тогочасні природничі науки: астрономію, хімію, анатомію, фізіологію, патологію. Що вже казати про Аристотеля – уславленого полігістра (енциклопедиста. – *Ред.*), знавця природничих наук, фізики, зоології, психології, політики, філології, етики. Те саме стосується і модерних філософів: Декарта, Канта, Локка, Гоббса та ін. Власне, відокремлення гуманітарних, суспільних і природничих наук від філософії – явище модерної доби. Усі вони сукупно були «дітьми філософії». Сьогодні найвищий академічний ступінь, – доктор філософії (PhD), – це рудимент тих давніх часів, в яких і закодована колишня родова природа філософії.

До речі, така еволюція філософського мислення Гайдеггера була логічною. Його екзистенціалізм у «Бутті і часі» (“*Sein und Zeit*”, 1927) локалізував буття людини у цьому правічному світі. Людина, як доводив Гайдеггер, не з власної волі вкинута (*geworfen*) у цей світ, а в ньому і з ним споруджує своє буття. Людина і світ стають невід’ємними. Тут і тільки тут вона або реалізує себе через драматичну та пошукову самосвідомість, себто стає автентичною, або виявляє байдужість до самої себе і перетворюється на безіменну, безлику людину. У збірнику «Путівці» (“*Holzwege*”, 1950) Гайдеггер недвозначно говорить про те, що ми живемо в епоху дослідження, планованої та систематичної інтелектуальної роботи, результатом якої є інженерні новації, а не теоретичний розмисел.

Логічно запитати: якщо філософія, за Гайдеггером, завершилася, або ж, за «когнітивною наукою», влилася у міждисциплінарну суміш, то про яку філософію як самодостатню галузь знання можна говорити? Виходить, що її уже більше немає. Однак це не зовсім так. Ще 1944 р. у «Поясненні до творчості Гельдерліна» (“*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*”) Гайдеггер зазначає про мову як про «дім нашого буття». «Мова – це не просто один із робочих інструментів людини, адже тільки вона вміщує нашу присутність у наявність

того, що є»⁴. Поетична мова, а не порожня наукова та псевдонаукова термінологія є тим магічним інструментом, який відновлює свідомість нашого буття. Автентична людина, цитуючи Гельдерліна, «живе поетично» (*dichterisch wohnet der Mensch*).

Чи ж ця суперечлива позиція Гайдеггера не вказує на те, що «завершення філософії» означає її перетворення на таку емпіричну науку, яка беззастережно призводить до повсюдного технологічного поневолення людини? «Божевілья технологій може посилитися так, що одного дня... сучасні технології розійдуться з правдою»⁵. Так, Гайдеггер у свій спосіб застерігає: аби того не сталося, людина не сміє ані на хвилину забувати, що тільки поезія (*poesis*) є її гарантом проти такої загрози. І що більше ми стикаємося з цією загрозою, то відчутніше заявляє про себе її сила і ми стаємо допитливішими, а «допитливість – це благочестя думки»⁶.

Прогноз Гайдеггера щодо трансформації філософії та її розчинення в емпіричних науках, себто щодо її зникнення як самодостатньої науки, не здобув загальної підтримки. Передбачення мислителя про те, що філософія у ХХ ст. втратить свою попередню безсумнівну достовірність (аподиктичність) й увіллється у множину інших наук, виявилось правильним, а про те, що філософії як науки взагалі не стане, – хибним. Чому? Мартин Гайдеггер у 1927 р. був студентом Едмунда Гуссерля, засновника феноменології. У тому самому році він навіть опублікував свою знакову працю «Буття і час» у феноменологічному щорічнику «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung». Як феноменолог, Гайдеггер мусив був би вивчати «інтенціональні акти» і саме під таким кутом зору розглядати явища (феномени) повсякденного життя (за термінологією Гуссерля – *Lebenswelt*). Однак він відступив від цієї методології і зосередив увагу

⁴ Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung / Martin Heidegger ; ed. F. W. von Herrmann. – Frankfurt : Vittorio Klostermann, 1981. – S. 35.

⁵ Heidegger M. The Question Concerning Technology / Martin Heidegger // Basic Writings / Martin Heidegger ; ed. by David F. Krell. – New York : Harper & Row, 1977. – P. 316.

⁶ Ibid. – P. 317.

лише на бутті (*Sein*) як чомусь зовсім нещоденному і незбагненному. У своєму прагненні досягнути онтологічну всевладність буття Гайдеггер вдавався до створення, чи, точніше, відтворення мови досократівської філософії, яка єдина, на його думку, здатна розкрити зміст і сутність такого загадкового терміна. І саме завдяки цьому, як слушно зауважує Девід Фаррелл Крелл (David Farrell Krell), «феноменологія несподівано була сформульована по-новому, й уся історія метафізики від Платона до Ніцше набула виняткового значення»⁷.

Гайдеггер був не єдиним відступником від трансцендентального ідеалізму Гуссерля, себто від феноменології як не-емпіричної та дескриптивної науки, що досліджує сутність даних нам у безпосередньому чуттєвому досвіді явищ (феноменів), спирається на інтуїцію як стверджувальний критерій їхньої наявності, застосовує так званий метод редукції (*Einklammerung*) усіх наявних припущень про явища нашої уваги тощо, науки у своїх висновках суворо послідовної (когерентної). Усі ці методологічні підвалини феноменології для тих філософів, котрі розійшлися зі своїм наставником (Гуссерлем. – *Ред.*), стали недоцільними для рефлексивного розуміння або спохоплення сенсу щоденної дійсності (*Lebenswelt*). Як уже сказано, Гайдеггер заявив, що буття, яке ми називаємо (*Sein*), незрозуміле, бо мова, якою ми послуговуємося для його представлення, зробилася для нас позбавленою сенсу. Тому її потрібно замінити мовою, яка, подібно до мови досократиків, розкривала б закодовану в собі загадку буття.

Чи можна філософську парадигму Гайдеггера застосувати до теоретичного осмислення мистецтва взагалі й літератури зокрема? Відповідь на це питання дав сам Гайдеггер. У листопаді 1935 р. у Фрайбурзі він виступив із доповіддю про походження мистецтва (згодом автор опрацював цей текст для публікації і 1950 р. опублікував під назвою “Der Ursprung des Kunstwerkes” – «Джерело художнього твору») ⁸, в якій порушив такі проблеми, як річ і твір, твір і правда, правда і

⁷ Heidegger M. The Question Concerning Technology. – P. 17.

⁸ Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes / Martin Heidegger ; mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. – Stuttgart : Reclam, 1960.

мистецтво. У цих своїх роздумах Гайдеггер доводив, що «у митцеві – джерело художнього твору. В художньому творі – джерело митця. Немає одного без другого. Проте не лише одне з них є основою для другого. Митець і художній твір споконвіку перебувають всередині себе й у взаємозв'язках завдяки посередництву третього, що є першим – посередництву того, що і митцеві, і художньому твору дає їхні імена, завдяки посередництву мистецтва, художності»⁹.

Але що таке мистецтво? Про це можна дізнатися тільки з його сутності. Та як визначити цю сутність, коли ми заздалегідь не знаємо, що таке мистецтво? Зіставляючи між собою мистецькі твори чи використовуючи уже наявні концепції мистецтва? Методологічно й одне, і друге є «самооманою», фальшивим колом мислення, але виходу з нього немає, тому «ми повинні до кінця пройти по колу»¹⁰. Отже, «щоб розкрити сутність, яка справді правує всередині художнього твору, ми звернемося до справжнього художнього твору і питаємо у цього твору, чим він є і як він є»¹¹.

Усі мистецькі твори мають певний речовий характер: у творах архітектури міститься певна «кам'яність. У різьбі – щось дерев'яне. У картині є щось кольорове. У словесному творі міститься звучність мови. У музичному творі – звучність тону»¹². Цей очевидний речовий елемент у мистецтві дає нам право називати усі види (мистецького. – *Ред.*) буття речами. Така речовинна властивість творів – твердість, колір, звук, ритмічність – зворушує нас тілесно, впливає на нас фізично. Однак естетика речовинного (себто атрибут цих властивостей – *aistheton*) сама по собі ще не є річчю. Речовина стає річчю тільки за наявності форми (морфії). «Повсякчасна сталість речі, її консистенція, полягає в тому, що речовина сполучається із формою. Річ є сформована речовина»¹³.

⁹ Heidegger M. The Question Concerning Technology. – P. 149.

¹⁰ Ibid. – P. 156.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

Застосовуючи цю концепцію до різних матерій, ми говоримо про форму як про розподіл та упорядкування матеріальних частин у площинних розмірах, які призводять до такого чи такого вигляду речі. Сполучення матерії та форми може бути довільним або ж зумисним. В останньому випадку це сполучення детерміноване заздалегідь наявною метою. У практичних (прикладних) речах вона зумовлена придатністю, у культових речах – релігійними постулатами, у рекламно-пропагандистських речах – новизною, оригінальністю тощо. Речі, які народжуються / виникають із розуміння й утілення такої мети, як правило, робляться, а не творяться. За визначенням Гайдеггера, вони є інструментами (*equipments*), явно призначеними для використання. Звісно, у випадку культової або якоїсь іншої мети, як це безліч разів траплялося у Середньовіччі, речі, створені, скажімо, для підтвердження віри, могли втрачати свій суто інструментальний характер і перетворюватися на мистецькі твори. Прикладом, до якого вдається Гайдеггер, є добре відома картина Ван Гога «Черевики селянки». «Дивлячись на картину Ван Гога, – пише філософ, – ми не можемо навіть сказати, де стоять ці черевики. Навколо них немає нічого, чого вони могли б стосуватися, є лише неокреслений простір. Немає навіть землі, яка поналипала на них у полі чи дорогою в поле, а ця налипла на черевиках земля могла б принаймні вказати на їх застосування. Просто стоять селянські черевики, й окрім них нічого немає. І все ж таки.

З темного стоптаного нутра цих черевиків незрушно дивиться на нас уперта праця ніг, які важко ступають під час роботи у полі. Важка і груба міцність черевиків збирала в собі всю наполегливість неспішних кроків уздовж широко простертих і завжди однакових борозен, над якими дме пронизливий різкий вітер. На цій шкірі залишилася сита вологість ґрунту. Самотність понабивалася під підшви цих черевиків, самотній шлях із поля додому вечірньою порою. Німий поклик землі відчувається у цих черевиках, землі, яка щедро дарує зрілість зерна, землі з незбагненною самовідданістю облогів у глухий зимовий час. Бентежна турбота про майбут-

ній хліб насущний бринить у цих черевиках, турбота, яка не знає нарікань, і радість, яка не шукає слів, коли пережито важкі дні, бентежний страх в очікуванні пологів і трепет передчуття близької смерті. Землі належать ці черевики, ця діловитість, у світі селянки – дах, що їх оберігає. І з цієї збереженої належності землі виріб (черевики) постає для того, щоби покоїтися у самому собі»¹⁴.

Отже, що на цій картині відбувається? «Що твориться у творінні? – Це розкривання, со-творіння того, що насправді є цей виріб, черевики селянки. Сущє вступає у неприхованість свого буття. Неприхованість буття греки називали словом ἀλήθεια (правда, істина. – *Ред.*). ...У творінні, якщо у ньому відбувається розкривання, со-творіння сущого для буття його ось тим і таким сущим, твориться здійснення істини»¹⁵. У мистецькому творі спрацьовує правда зображеного. Отже, сутністю мистецтва є саморозкриття правди.

Але як же, запитує Гайдеггер, дістатися, добутися до самого мистецького твору, в якому закодована правда? Насамперед потрібно звільнити його «від усіх відношень до чогось іншого», хоча це великою мірою вже роблять і художник, і сам твір. Однак, виявляється, що це не така проста річ, бо, будучи народженим, твір продовжує існувати вже не у своєму (первісному) світі, а в постійно мінливому світі, і саме тому він у кожний конкретний момент свого історичного життя уже не той, що колись був. Отже, про яку правду в мистецькому творі можна говорити? У жодному разі не про логічну, метафізичну чи моральну правду, а тільки про суто екзистенціальну, яка постає у розкритті його сутності. Таке розкриття реалізується через знання, як це доводить грецький термін τέχνη, що означає не лише майстерність виконання, а і спосіб знання, кут зору, специфічне бачення. Для стародавніх греків сутність знання була ἀλήθεια, розкриття буття. «Оскільки сутності істини належить уміщення всередину сущого, і лише так істина стає істиною, у сутності істини вміщується потяг до творення як окремо відміченої можли-

¹⁴ Heidegger M. The Question Concerning Technology. – P. 163.

¹⁵ Ibid. – P. 164.

вості, щоб істина була суцєю серед сущого. Вміщення істини всередину творіння є виведенням у світ такого сущого, якого досі ніколи не було і якого ніколи не буде в майбутньому»¹⁶. Істина, правда, яка виникає у цьому бутті, є водночас і неправдою, оскільки це буття – запас ще не розкритої таємничості. Одне слово, така правда встановлює себе у творі як змагання і спір, як боротьба «світу» і «землі», проте не для того, щоб тільки досягти якоїсь мети, а для того, щоб її започаткувати. Саме це буття мусить повсякчас мати прикметну сутність суперечки / боротьби, в якій досягається єдність «світу» і «землі».

«Істина, – пише Гайдеггер, – спрямовує себе всередину творіння. Істина побутує тільки як спір між просвітленням і приховуванням у протиспрямованості світу і землі. Істина, будучи суперечкою світу і землі, внутрішньо прагне до того, щоби спрямуватися всередину творіння. Тому спір не припиняється і не згасає в такому сущому, яке окремо для цього виробляється, і спір не просто розміщується у такому сущому, а саме зсередини такого сущого розгорається та розверзається. Тому таке суще повинно всередині себе мати сутнісні риси суперечки. Це спір за єдність світу і землі. Світ, розверзаючись, лишає людству в його історичному здійсненні можливість вирішувати, обере воно поразку чи перемогу, добробут чи прокляття, панування чи рабство. Світ, розпускаючись-розквітаючи, виводить на світло все невирішене та безмірне і тим розверзає приховану потребу міри і рішучості»¹⁷.

Мистецтво, продовжує Гайдеггер, – творчий охоронець правди у творі. Тому *«мистецтво є становленням / постановням і здійсненням істини»*¹⁸. *«Усе мистецтво, – пише він далі, – яке дає змогу перебувати істині сущого як такого, у своїй сутності є поезією. Сутність мистецтва, всередині якої покоїться художнє творіння і покоїться художник, – створювана істина, що покладається всередину творіння. Поетична сутність така, що мистецтво розгортає посеред сущого*

¹⁶ Heidegger M. The Question Concerning Technology. – P. 180–181.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. – P. 184.

відкрите місце, й у цій відкритості все постає зовсім іншим, незвичним»¹⁹.

Саме тому, якщо все мистецтво за своєю суттю є поезією, тоді архітектуру, живопис, скульптуру, музику треба виводити з поезії. Однак вважати їх тільки відмінностями мовного мистецтва було б чистою довільністю. Поезія – лише один із видів висвітлення і проекції правди. «Утім, поезія як творіння мови, у вузькому сенсі слова, посідає визначне місце серед мистецтв»²⁰. «Щоби бачити це, – твердить далі Гайдеггер, – треба лишень мати правильне розуміння мови. Згідно із загальним уявленням, мова – це один із засобів спілкування. Вона слугує для того, щоб розмовляти і домовлятися, взагалі для взаєморозуміння. Проте мова не тільки і не передовсім вираження у звуках і на письмі того, що потрібно повідомити. Мова не просто передає у словах і реченнях все очевидне й усе приховане як таке, що розуміється ось так і так, а вперше приводить у простори розвертого суще як ось таке суще. Там, де не побуває мова, – у бутті каменя, рослини чи тварини, – там немає і відкритості сущого, отже, немає і відкритості несущого, порожнечі»²¹.

Мова вперше дає ім'я сущому, і завдяки такому йменуванню вперше спроваджує суще у слово і явище. Таке іменування, означуючи суще, вперше призначає його *для* його буття *із* його буття. Таке іменування є накиданням світлості, в якій нарікається, що саме таке-ось суще входить у простори розвертого. Накидання – це вивільнення кидка, завдяки якому неприхованість прирікає себе всередину сущого як такого. І таке накидальне йменування відразу ж стає відреченням від глухого і тупого сум'яття, яким огортає себе й у яке вислизає суще.

Накидальне ословлення є поезією: слово світу і слово землі, оповідь про обшири їх суперечки і тим самим оповідь про місце перебування богів у їхній наближеності та віддаленос-

¹⁹ Heidegger M. The Question Concerning Technology. – P. 184.

²⁰ Ibid. – P. 184–185.

²¹ Про мову Гайдеггер писав також у працях «Дорогою до мови» («Unterwegs zur Sprache», 1959) та «З досвіду мислення» («Aus der Erfahrung des Denkens», 1954).

ті. Поезія – це слово неприхованості сущого. Тож кожна мова є здійсненням такого ословлення, в якому перед кожним народом у тому, що історично звершується, сходить, розпускаючись-розквітаючи, його світ і в якому зберігається як така, що прикрито замикається, його земля. Накидальне говоріння є таким, що, готуючи промовлене, воно приносить у світ і все невимовлене як таке. У такому говорінні всякому народові, в історично-здійснюваному, перед-ставляються уявлення про його сутність, себто про його належність до світового здійснення – всесвітньої історії.

Поезія розуміється так широко й водночас у такій глибокій сутнісній єдності з мовою і словом, що неминуче лишається відкритим питання, чи вичерпно охоплює мистецтво, причому саме сукупністю своїх способів, починаючи від архітектури і завершуючи словесністю, сутність поезії²².

І ще: сама мова є поезією в істотному значенні. Але оскільки мова – це поезія, в якій для людини відкриваються всі різноманітні вияви буття, поезія у вузькому сенсі – найбільш оригінальна форма. Мова є поезією не тільки тому, що вона первісна поезія, а радше тому, що зберігає оригінальну сутність поезії...

Мистецтво як втілення правди – поезія. Не тільки саме мистецьке творення є поетичним. Поетичне і його зберігання, себто побутування у вигляді артефакту, бо твір є твором лише тоді, коли ми звільняємося від нашої щоденної банальної рутинності і входимо в те, що виявлено у творі, для того, щоб сама наша сутнісна природа стала причетною до правди буття.

Суттю мистецтва є поезія. Суттю поезії, своєю чергою, є створювання правди. Ми розуміємо це створювання в потрійному сенсі: створювання як повідомлення, створювання як обґрунтування, створювання як начало. Створювання, однак, стає дійсним тільки у разі зберігання. І тому кожному способу творення відповідає зберігання...

Джерелом мистецького твору, себто джерелом його творців і його зберігачів, є мистецтво. А це тому, що мистецтво і

²² Heidegger M. The Question Concerning Technology. – P. 184–185.

є джерелом: особливим способом, у якому правда стає буттям, себто історією.

Ми намагаємося збагнути суть мистецтва. Чому саме в такий спосіб, навіщо? Для того, щоб ми могли по-справжньому запитати, чи не є мистецтво негативом нашого історичного існування і за яких умов воно може і мусить бути джерелом (правди-буття-історії. – *Ред.*)?

Таке осмислення не чинить насильства над мистецтвом та його появою, а як рефлексивне знання є прелімінарним (попереднім. – *Ред.*) і тому необхідним етапом для виявлення мистецтва. Лише це знання готує місце для мистецтва, для його творців і зберігачів. У такому знанні, що виникає і розвивається повільно, розв'язуються питання: мистецтво має бути джерелом чи залишитися тільки додатком до шаблонного культурного явища? Чи історично ми є цим джерелом? Чи ми знаємо, на які засоби стосовно осмислення сутності джерела спрямувати нашу увагу? А чи в нашому ставленні до мистецтва ми лише культивуємо ознайомлення з минулим?

Для цього «чи / або» і правильної відповіді на нього існує непомильна вказівка.

Гельдерлін, поет, твори якого не перестають бути для німців запитаннями і випробуваннями, сказав: “Schwer verläßt, Was nahe dem Ursprung wohnet, den Ort” («Місце, в якому почувашся рідним, важко полишати»).

Звести філософію Гайдеггера до будь-якого компендіуму було б крайнім зухвальством. «Буття і час» – це таке скрупульозне філософське виявлення фундаментальних структур фізичного й духовного життя людини, яке за своєю апокаліптичною глибиною, дескриптивною щирістю та мовною оригінальністю аж ніяк не підлягає узагальненням і скороченням. «Буття і час» варто уважно читати від дошки до дошки, від першої титли до останньої. Однак це не означає, що з філософом конче треба в усьому погоджуватися, бодай тому, що, попри всі наші намагання достоту зрозуміти два його базові концепти (буття – *Sein* – та розкриття, або ж істина – гр. ἀλήθεια), нам це, як і багатьом іншим читачам твору, так вповні і не вдалося.

У «Бутті і часі» Гайдеггер заперечує наявність будь-якого концептуального фундаменту, на основі якого можна б окреслити і зрозуміти все те, що входить у межі Буття. Одне слово, Буття не є і не може бути вихідною точкою нашої епістемології. Такого фундаменту Гайдеггер не знаходив і в усіх відомих філософських системах від Платона й до сучасних йому днів. Ця помислена ним відсутність і була тим, що вже у наш час Гайдеггер став одним із обожнюваних філософів для постмодерністів, які наполягали на делегітимізації усіх великих наративів (*grand narratives*), себто всіх епістемологічно великих і зобов'язувальних наративів. «Буття» Гайдеггера (як і πάντα ρεῖ (*panta rhei*, панта рей) Геракліта – все тече. – *Ред.*) перебуває у безперервній зміні, тому вважати його «фундаментальною онтологією» не можна. Як же тоді Буття знає, що воно знає? Буття знає про себе, бо воно є історичним, а не метафізичним. Воно через буття людини ретельно перевіряє свою історію. Онтологія буття у цій перевірці є герменевтичною, себто свідомою власного ставання і зосередженою на проблемі власної інтерпретації, не обтяженої ані традицією, ані будь-яким понятійним апаратом. За термінологією Гайдеггера, цій зосередженості мусить передувати знищення (*Vernichtung*) всього того, що може бути перешкодою для самопізнання. І так створена для себе в «трансцендентальному горизонті» людина стає історичною. Ми запитаємо: чи психологічно це можливо? Думаю, що ні, бо навіть за самим Гайдеггером буття людини – це її конкретне історичне минуле, а коли так, то знищення його було б рівнозначне і її знищенню. Учитель Гайдеггера – Гуссерль – був більш логічний у питанні готовності суб'єкта до самопізнання, кажучи про явище редукції всього того, що є у свідомості.

Більше про погляди Гайдеггера на поезію висловлено в есеї «Гельдерлін і сутність поезії» (*“Hölderlin und das Wassen der Dichtung”*). Додамо до вже сказаного, що названа студія базована не тільки на творчості цього видатного німецького поета (1770–1843), а й на матеріалі осмислення поетичних і

прозових текстів Райнера Марії Рільке, Георга Тракля, Федора Достоєвського, грецьких трагіків та ін.²³

Причина того, чому Гайдеггер написав саме про Гельдерліна, невідома. Правдоподібно, що Гельдерлін вважав Стародавню Грецію золотим віком у розвитку історії людства, і це було суголосним з майже одержимим захопленням Гайдеггера досократівською філософією. Мислителю імпонувала навіть така ідіосинкратична мова цього поета, що часто, як і його власна мова, межувала з незрозумілістю. Про поезію Гельдерліна Гайдеггер написав низку есеїв і коментарів до віршів, зокрема: 1) “Der Ursprung des Kunstwerkes” (1935–1936); 2) “Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung” (1936); 3) “Hölderlins Hymne „Wie wenn am Feiertage...”” (1939); 4) “Hölderlins Hymne „Andenken”” (1941–1942); 5) “Hölderlins Hymne „Der Ister”” (1942); 6) “Heimkunft” (1944); 7) “Holzwege” (1946).

Для Гайдеггера Гельдерлін був «поетом поетів». У його поезії він вбачав абсолютну наявність Буття. Для прикладу, ода «Як у свято...» (“Wie wenn am Feiertage...”; до речі, цей вірш глибоко зворушив символіста Стефана Георге та Райнера Марію Рільке) яскраво свідчить, що поет усвідомлює себе у безпосередній присутності Буття / Природи:

Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeiten
Und über die Götter des Abends und Orients ist,
Die Natur...

бо вона, саме вона, старша за віки
і над богами заходу і сходу
Природа...

Усі тексти Гайдеггера про цього видатного німецького поета написані в онтологічному, а не філологічному ключі. Вони недвозначно вказують на те, що Гайдеггер усіляко прагнув довести однорідність поезії та свого базового вчення про Буття. Саме тому, як на мене, їхні твори потрібно читати *cum grano selis* (лат. – з дрібкою іронії, з розумом, обачно).

²³ Про поезію Гайдеггера писав також в есеї «Навіщо поет?» (“Wozu Dichter?”, 1946).

Про «Джерело художнього твору» написано чимало, тому те, що я скажу про цей есей, якнайменше претендує на оригінальність. Слідуючи методу «експлікації тексту» (*explication de texte*), обмежуся роз'ясненням деяких термінів і пов'язаних із ними тверджень. Так, у своїх роздумах про витвори мистецтва Гайдеггер зіставляє «світ» і «землю». Як розуміти таке зіставлення? По-перше, ці лексеми не є заміниками форми та матерії. Світ у «Бутті і часі» – це горизонт буття (*Dasein*), в якому людина здійснює свої наміри, плани та можливості, а це, зокрема, її турбота і тривога, її тілесність. У параметрах світу і землі, у їхніх творчих зводинах між собою народжується мистецтво. Але що ж воно таке, як воно народжується? Це не зовсім ясно, Гайдеггер сам цього не відає. Він свідомий цього, коли, з одного боку, твердить, що «митець є джерелом твору, а твір є джерелом митця», а з другого, – що вони немислимі один без другого, ані один, ані другий немислимі окремо, і що вони зумовлені мистецтвом. Себто, аби довідатися, що воно таке, треба дослідити його порівняльним методом. Але ж як ми можемо дослідити ці твори, коли не знаємо, що таке мистецтво як мистецтво? Це майже кругове визначення (*petitio principii*), яке суперечить саме собі. Гайдеггер визнає, що воно нелогічне, однак при цьому каже, що уникнути його неможливо, тому «ми змушені користуватися ним»²⁴.

Щодо погляду Гайдеггера на істину (правду) в мистецькому творі скажемо так: правда для нього тотожна сутності мистецтва. Вона не є результатом нашого судження, вона – не в нас, а у творі. Її розкриття (*ἀλήθεια*) ставить нас у таке становище, в якому ми змушені їй підкоритися.

Про правду Гайдеггер говорив у кількох своїх працях (зокрема, «Вступ до метафізики» (*“Überwindung der Metaphysik”*, 1936–1946); «Про сутність правди» (*“Vom Wesen der Wahrheit”*, 1930); «Вчення Платона про правду» (*“Platons Lehre von der Wahrheit”*, 1932–1940); «Що значить мислити?» (*“Was heißt Denken?”*, 1952) та інших). З огляду на історичну перспективу він доводив, що людина втратила сенс і чуття правди з часів

²⁴ Heidegger M. The Question Concerning Technology. – P. 149.

Аристотеля, – відколи вона відірвалася від ґрунту Буття, від Логосу. Вона стала «раціональною твариною», здатною рахувати, влаштовуватися і змагатися за своє виживання, але рівночасно – неповною у своїх здатностях і міркуваннях про себе і довколишній світ, стала *Unheimlich*, дослівно – бездомною. Відтоді її розуміння правди почало базуватися на співвідношенні її суджень і «фактів». Остаточного розуміння оформилось як «погодження предмета й інтелекту» (*veritas est adaequatio intellectus ad rem*). Знову ж, міркуючи історично, можна сказати, що ця людина розійшлася із досократівським розумінням правди як ἀλήθεια, себто як *розкриття суті буття*. Щоб бути здатним розкрити суть буття, потрібно бути свободним. Свобода є основою нашої внутрішньої здатності розкривати суть буття.

Твердження Гайдеггера про правду в мистецькому творі суголосні з його дефініцією правди взагалі. Одне слово, створюючи мистецький твір, мистець створює правду і навпаки. Очевидно, цей погляд на правду загалом радикально розходиться з усіма наявними сьогодні концепціями правди – теорією співвідношення (*correspondence theory*), теорією узгодженості (*coherence theory*), теорією виконання (*performative theory*), теорією прагматизму (*pragmatic theory*). Погляд Гайдеггера на правду у мистецькому творі як розкриття того, що було і що є прихованим, закритим (як на картині Ван Гога «Черевики селянки» в інтерпретації філософа), є, поза всяким сумнівом, обмеженим.

Так, ця картина Ван Гога справді може бути прочитана як розкриття закритого світу стурдової селянки. Але таке розкриття не можна вважати остаточним, бо в іншому разі картина Ван Гога «Черевики селянки» перестала би бути мистецьким твором. Так довго, як ця картина збуджує думку-уяву кожного глядача і спонукає його до розкриття правди, так давно вона залишається мистецьким твором, а не комерційним інструментом. Окрім того, правда як ἀλήθεια аж ніяк не вичерпує проблематики правди не тільки в усьому обширі мистецтва, а й навіть в одному мистецькому творі. Коли розуміти правду як естетичну, а не моральну, ідеологічну чи

екзистенціальну категорію, то вона стосуватиметься не лише наративно донесеного сенсу твору, а ще і його мовного дискурсу, структури, його протагоністів, текстуальної та поза-текстуальної правдивості. «Черевики» Ван Гога як синекдоха (*pars pro toto* – частина замість цілого. – *Ред.*) напевно ілюструють новий шлях мистецтва, але і тільки. Про естетичну правду / правдивість переконливо писав Інґарден²⁵. Про це мова буде згодом.

Чи незвичність, а може, оригінальність Гайдеггерового погляду на мистецтво взагалі та поезію зокрема позбавляє його сьогодні філософської вагомості? Аж ніяк. Його наполегливе і пристрасне звернення до поезії як першоджерела усієї творчості, його визначення мови як одвічного атрибуту людськості, «дому буття» і місця перебування автентичної людини у наші часи «масової людини» (*Massen Mensch*) є вкрай важливими не тільки для літературознавства, а й культури загалом.

²⁵ Ingarden R. O różnych rozumieniach “prawdziwości” w dziele sztuki / Roman Ingarden // Zagadnienia Literackie. – 1946. – № 1. – S. 12–19; № 2. – S. 36–43.

Розділ 3

ЖАН ПОЛЬ САРТР: ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ І ЛІТЕРАТУРА

Другим чільним ревізіоністом феноменології, який приділив лівову частку уваги літературній творчості й літературознавству, був Жан Поль Сартр (1905–1980) ¹, всесвітньо відомий як філософ-екзистенціаліст, письменник і психолог. У своїх філософських та літературних творах він розійшовся з Е. Гуссерлем майже в усіх ключових питаннях епістемології та онтології. Ще у перших філософських працях «Буття і ніщо. Есей феноменологічної онтології» (*“L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique”*, 1943) і «Трансцендентальне еґо» (*“La Transcendance de l'Ego”*, 1937) Сартр доводив помилковість феноменологічної, – ейдетичної і трансцендентальної, – редукції Гуссерля, бо в акті такої редукції людина замість того, щоб збагнути речі в їхніх екзистенціальних виявах і свідченнях (показниках), шукає їхнє чисте

¹ Жан Поль Сартр народився в Парижі 1905 р., скінчив у Парижі Вищу нормальну школу (*École Normal Supérieure*, 1924–1928), де здобув докторський ступінь. Викладав філософію у французьких ліцєях (1929–1933; 1941–1944). У 1933–1934 рр. стажувався у Французькому інституті в Берліні (*L'Institut français de Berlin*), а згодом – у Фрайбурзькому університеті. 1938 р. опублікував роман «Нудота» (*“La Nausée”*), 1943-го написав п'єсу «Мухи» (*“Les Mouches”*). У 1940 р. потрапив до німецького полону. Звільнений, працював і опублікував свою знамениту працю «Буття і ніщо» (*“L'Être et le Néant”*). Брав участь в антинацистському підпіллі. Разом із Сімоною де Бовуар і М. Мерло-Понті видавав журнал «Нові часи» (*“Les Temps modernes”*), присвячений аналізу політичних і літературних проблем з позицій екзистенціалізму. В 50-х рр. співпрацював з комуністичною партією. У 1960-му опублікував свою останню велику філософську працю «Критика діалектичного розуму» (*“Critique de la raison dialectique”*). Помер у 1980 р.

буття (ейдос), яке не можна зрозуміти емпірично, а тільки інтуїтивно, інтелектуально. Кожне «я» (*le moi*), як і все інше у цьому світі, є об'єктом, а не суб'єктом інтенціональних актів нашої свідомості.

Існування, за Сартром, – це не пасивне життя, а безперервне свідоме самоствердження людини (*Être pour soi*) у цьому світі (*Être en soi*). Перед лицем безвиході й абсурду таке самоствердження часто набуває драматично-трагічних форм. В іншому разі воно стає самообманом, злою вірою (*mauvaise foi*), втомою та гіркотою від життя, огидою, розпачем і стражданням. Усі ці переживання, що зазнали фундаментального філософського осмислення в архіві «Буття і ніщо», Сартр змалював також у своїх літературних творах – романі «Нудота» (*“La Nausée”, 1938*), у п'єсах «За зачиненими дверима» (*“Huis clos”, 1943*) і «Мухи» (*“Les Mouches”, 1943*). У «Нудоті» Рокантен, герой роману, глибоко усвідомлює абсурдність власного існування, цілковитий брак будь-якої раціональної причини для цього існування і повну безвихідь із нього.

Існування людини набуває вагомості тільки у перспективі майбутнього, на яке вона безупинно проектує себе за допомогою все нових проектів. Але, будучи досягнутими й здійсненими, усі ці проекти і плани стають для неї безглуздими та безцільними, бо у новому контексті вони вже не мають жодного зовнішнього обґрунтування і виправдання.

Це, однак, не вгамовує пошуків людиною усе нових проектів. Такий пошук, своєю чергою, збуджує страх у неї, боязнь самої себе і світу. Єдиний вихід із зачарованого кола полягає у витворенні світу, альтернативного тому, що існує. Цього людина досягає за допомогою своєї уяви (*l'imagination*): людська уява протипокладена реальному світові, спрямована на його заперечення і витворення іншого, свого власного. Саме тому уява і є найістотнішою формою свідомості. Без неї світ був би приречений на вічну тожсамість². Заперечення того, що він є, цебто зведення його до нічого, – креатив-

² Sartre J.-P. *L'Imaginaire : Psychologie phénoménologique de l'imagination* / Jean-Paul Sartre. – Paris : Gallimard, 1940. – 383 p.

ний, а не деструктивний акт. Але «для того, щоб уявити», пише Сартр, свідомість мусить бути вільною від усякої конкретної дійсності. Така свобода повинна окреслити людину у світі, і цей акт є «одночасно і запереченням, і створенням світу»³.

Сартровий екзистенціалізм наскрізь песимістичний, суперечливий і атеїстичний. З одного боку, філософ твердить, що «людина приречена бути вільною», тому сама мусить повсякчас визначати себе, але, з другого, він доводить, що існування людини є абсурдним, оскільки її проекти спрямовано на неосяжні цілі. Тож ідея нічим не обмеженої свободи стає сумнівною. Така суперечність, на мою думку, пов'язана у Сартра з його запереченням ідеї «трансцендентального еґо», постульованого феноменологією Гуссерля⁴. За цією останньою, трансцендентальне еґо (або «чиста свідомість») є основою усього буття, в якому ми існуємо і яке ми сприймаємо. Довести наявність чистої свідомості емпірично неможливо, зате можна відчути її інтуїтивно: вона існує поза всяким сумнівом. У такому разі наше емпіричне «я» повсякчасно зумовлене цим трансцендентальним еґо. Людина не є і не може бути необмеженою свободою. Згодом Гуссерль дещо пом'якшив категоричність цієї ідеї і 1936 року поєднав трансцендентальне еґо «як корелятив» з наявним світом⁵, себто з *Lebenswelt*. Однак і тут вибір людини зумовлений світом.

Для Сартра існування трансцендентального еґо неприпустиме, бо це суперечить повній свободі людини як «буттю для себе». А з останнього випливає, що людина у цьому світі самотня: вона і тільки вона відповідає за свою включеність (ангажованість) у цей світ.

³ Sartre J.-P. *The Psychology of Imagination* / Jean-Paul Sartre. – New York : Citadel, 1948. – P. 269. (Translated from the French by B. Frechtman, New York: Philosophical Library, 1948.)

⁴ Див.: Husserl E. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* / Edmund Husserl ; ed. by Walter Biemel. – Hague : Martinus Nijhoff Publishers, 1950.

⁵ Husserl E. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* / Edmund Husserl ; ed. by Walter Biemel. – Hague : Martinus Nijhoff Publishers, 1976.

На завершення побіжного екскурсу в екзистенціалізм Сартра ще треба згадати про його критичне ставлення до психоаналізу Фрейда, оскільки обидва зосереджувалися на онтогенезі людини у світі. Гуссерль, як я уже згадував, був явним опонентом емпіричної психології, бо вважав, що вона не може претендувати на статус фундаментальної науки (*Grundwissenschaft*), висловлює відносні судження і доходить у цьому до цілковитого релятивізму правди⁶. Сартр мотивував своє критичне ставлення до Фрейда дещо відмінними аргументами. Як і деякі інші екзистенціалісти (Мартин Бубер (Martin Buber), Людвіг Бінсвангер (Ludwig Binswanger), Медар Босс (Medard Boss)), він вважав, що психоаналіз Фрейда занадто покладається на дані емпіричних наук, а тим самим позбавляє свідомість людини її сутності, себто інтелектуальності, яка тільки і є генератором усього того, що робить людину людиною. Визначати людину підсвідомими статевими жаданнями рівнозначне запереченню її людськості. Тому для Сартра завдання «екзистенціального психоаналізу» – розкрити в людині справжню нескоротність, цебто нескоротність, яка була б очевидністю, а не психологічним постулатом, і тільки яка викликала б у нас почуття задоволення. Критику фрейдівського психоаналізу бачимо і в таких судженнях Сартра: «Для Фрейда, як і для нас, дія не може обмежитися сама собою, вона безпосередньо відсилає до глибших структур. А психоаналіз – це метод, який дає змогу прояснити ці структури. Фрейд запитує себе, як і ми: у яких умовах можливо, щоб якась особистість здійснила якусь конкретну дію? І він відмовляється, як і ми, інтерпретувати дію попереднім моментом, тобто визнавати горизонтальний психічний детермінізм. Дія для нього *символічна*, тобто вона виражає бажання глибше, вона може інтерпретуватися, лише ґрунтуючись на початковій детермінації лібідо суб'єкта. Тільки Фрейд має наміри таким чином створити вертикальний

⁶ Див.: Husserl E. *Logische Untersuchungen* / Edmund Husserl. – Halle a.d.S. : Max Niemeyer, 1900. – Erster Teil : Prolegomena zur reinen Logik ; 1901. – Zweiter Teil : Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis.

детермінізм. Крім того, його концепція через ці крутістьства відсилає до минулого цього суб'єкта. [...] Як наслідок, виміру майбутнього для психоаналізу не існує. Людська реальність втрачає один зі своїх екстазів і повинна інтерпретуватися лише за посередництвом регресії до минулого, з огляду на перспективу теперішнього. Основні структури суб'єкта, які обростають значеннями через його дії, водночас стають значущими не *для нього*, а для об'єктивного свідка, котрий застосовує дискурсивні методи для пояснення цих значень. Жодне доонтологічне розуміння змісту його дій не відповідає суб'єкту»⁷.

Про інших філософів, яких вважають екзистенціалістами, зокрема, таких, як: Карл Ясперс, Габріель Оноре Марсель, Моріс Мерло-Понті, Мартин Бубер, Лев Шестов, Микола Бердяєв, про екзистенціальних мислителів Карла Берта (Karl Barth), Пауля Йоханнеса Тіллера (Paul Johannes Tillich), Рудольфа Карла Бультманна (Rudolf Karl Bultmann) та багатьох інших, котрі не мали безпосереднього відношення до мистецтва, літератури і літературознавства, згадувати не буду, хоча, коли повести ширшу мову про екзистенціальну філософію в літературі, то належало б неодмінно згадати також Федора Достоєвського, Альбера Камю, Сімону де Бовуар.

Зате неодмінно треба докладніше сказати про польського філософа Романа Інгардена⁸.

Інгарден більше, ніж Гайдеггер і Сартр, визнав феноменологію Гуссерля міродайною, за винятком того її ухилу, що заводить у трансцендентальний ідеалізм і що був започаткований 1913 р. працею «Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії»⁹. Фактично, починаючи з першого тому цієї праці, Гуссерль намагався, по-перше, показати різ-

⁷ Sartre J.-P. Being and Nothingness. A Phenomenological Essay On Ontology / Jean-Paul Sartre. – Paris : Gallimard, 1943. – P. 560. Див. також: Binswanger L. Grundformen und Erkenntnis Menschlichen Dasein / Ludwig Binswanger. – Zurich : Max Niehans, 1942.

⁸ Див. також розділ 4.

⁹ Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie / Edmund Husserl ; ed. by Walter Biemel. – Hague : Martinus Nijhoff Publishers, 1950.

ницю між так званою чистою свідомістю та свідомістю психофізичного індивідуума, зумовленою процесами й актами його тіла і душі, а також його довкілля; по-друге, довести, що метод феноменологічної редукції (нейтралізація наших уявлень про реальний світ) і є саме тим методом, яким можна виявити не лише наявність чистої свідомості, а й її пріоритетність відносно свідомості психофізичного індивідуума.

Чиста свідомість, за Гуссерлем, абсолютна і не підлягає жодним сумнівам. Тому феноменологічна філософія як наука повинна зосередитися саме на взаємозв'язку цих двох родів свідомості чи, за його термінологією, на межі між поезією і поетом. Послідовники Гуссерля загалом негативно відреагували на появу його «Ідей чистої феноменології...», однак сам Гуссерль дотримувався цієї позиції аж до самої смерті у 1938 р. Що означала така двоїстість свідомості для концепції *Lebenswelt*? За Інгарденом, трансцендентальна феноменологія, яка в радикальний спосіб остаточно усунула суб'єктивність (*Subjektivität*), – це не одна з емпіричних наук, що належать до природничих. Вона протистоїть усім цим наукам, показуючи їхнє джерело і виявляючи їхнє релятивне значення у світлі науки про чисту свідомість, яка безумовно існує¹⁰.

Чому трансцендентальний ідеалізм Гуссерля не влаштовував Інгардена? А тому, що він не вписувався в його онтологічну систему, згідно з якою не всім актам свідомості притаманна інтенціональність, – так, як це доводив Гуссерль. Є акти неінтенціональні. Інтенціональність свідомості творить тільки ірреальні предмети. Онтологічно ці предмети незавершені, тому мають характер «місць недоокреслення». Наприклад, образ Гамлета представлений лише тими характеристиками, які абсолютно необхідні для його ролі у Шекспіровій драмі. Все інше у цьому образі зумисно пропущено. Проте така невизначеність не є абсолютно довільною

¹⁰ Ingarden R. *Filosofia Edmunda Husserla. Zarys encyklopedyczny* / Roman Ingarden // *Fenomenologia Romana Ingardena : Studia Filozoficzne* / red. J. Kuczyński. – Warszawa : Instytut Filozofii i Sociologii Polskiej Akademii Nauk, 1972. – S. 14.

(в І. Фізера – «фривольною». – *Ред.*), бо у рецепції читача / глядача вона створює можливість для суб'єктивного завершення образу Гамлета. Натомість *ideї* (усіх предметів буття), до яких, згідно з Гуссерлем, нас зводить феноменологічна редукція (ἐπιστήμη), такої незавершеної структури не мають. Вони цілісні й остаточні.

За такого філософського підходу зміст буття як цілість, відповідно до трансцендентального ідеалізму Гуссерля, є ідеальним. Однак Інґарден відкинув такий узагальнювальний погляд і розглянув буття в усій його онтологічній множинності: реальній, ідеальній та інтенціональній подобі. Кожен із названих способів буття витворений із відмінних моментів існування цього буття. Екзистенціальний аналіз відкриває для нас можливість досягнути до структур такого троїстого буття, на основі яких унаочнюється їхня екзистенціальна автономія та гетерономія. Автономність буття визначається тільки іманентними властивостями, закладеними в ньому самому, або, за термінологією Інґардена, в його власному онтичному джерелі, тоді як гетерономія буття позбавлена свого джерела. Джерело – поза ним, в іншому бутті. Інакше кажучи, автономне буття – самодостатнє, гетерономне – залежне від іншого.

Говорити про епістемологічну досконалість або недосконалість Сартрового екзистенціалізму з позицій сьогодення не випадає, бо його, як і багато інших філософських систем, сприймали й оцінювали контекстуально, тому він зазнав як великої популярності, так і занепаду. У технічному сенсі екзистенціалізм Сартра ніколи не вважали суто науковою системою поглядів, попри те, що він виник і сформувався у рамках європейського раціоналізму Декарта, Канта й феноменологічної методології Гуссерля. Однак і до сьогодні ця інтелектуальна сукупність не втратила вагомості багатьох зі своїх тверджень щодо існування людини за різних життєвих обставин, сповнених відчаю, безвиході, страждання та бунту. Мабуть, саме тому в анналах філософської думки екзистенціалізм Сартра залишається актуальним. А можливо, зазначена актуальність зумовлена не тільки песимізмом і трагіз-

мом цього екзистенціалізму, а й актуальністю Сартрових літературних і літературознавчих праць. Фактично, коли у кількісному плані порівняти масив написаних ним філософських праць із його літературно-критичним доробком, то виявиться, що Сартр-літератор матиме перевагу над Сартром-філософом. Цим я зовсім не натякаю, що його філософські та літературні праці перебувають між собою в якійсь світоглядній суперечності: навпаки, вони становлять органічну духовно-інтелектуальну єдність.

Так, основна ідея праці «Буття і ніщо» (яку умовно можна звести до такого: слабка свідомість людини безуспішно опирається світові, позбавленому Бога, а дарована людині свобода неспівмірна з непосильним тягарем життя і світу, що доводить людину до невгамовної тривоги, повного відчаю і зневіри) з усією очевидністю наявна й у літературних творах Сартра. Чи ж не задля її увиразнення 1945 р. у повісті «Роки зрілості / розуму» (*“L'âge de raison”*), а 1960 р. у «Критиці діалектичного розуму» (*“Critique de la raison dialectique”*) Сартр потісняє радикально суб'єктивну людину неомарксистською концепцією колективної людини. Герої його прози і драми, створені відповідно до провідної ідеї «Буття і ніщо», віддзеркалюють дихотомію між свідомістю і зовнішнім світом. Рокантен, герой роману «Нудота», ілюструє це протистояння людини та її оточення, а персонаж драми «Брудні руки» (*“Les Mains sales”*, 1948) Уго, новонавернений член компартії, уособлює людину з кримінальними схильностями, свідомість якої формується історичною доцільністю. Не він, а історія є суб'єктом його існування. Треба згадати, що під кінець 50-х років Сартр намагався світоглядно дистанціюватися від компартії і повернутися до своєї попередньої екзистенціальної парадигми. Ця переорієнтація відчутна і в його останній драмі «Альтонські відлюдники» (*“Les Séquestrés d'Altona”*, 1959), у проблемному фокусі якої – ідея особистої відповідальності за своє буття. Сартр є також автором кількох кіносценаріїв, зокрема, «Ігри завершено» (*“Les jeux sont faits”*, 1947) та «Шестірна» (*“L'Engrenage”*, 1948). Окрім того, у його творчому доробку – великі студії про творчість Дос Пассоса, Вілья-

ма Фолкнера, Франсуа Моріака, Іполита Жана Жіроду й Альбера Камю. А 1964 р., як відомо, Сартр відмовився від Нобелівської нагороди.

Поезії Сартр не писав. У своїй праці «Що таке література?» він про поезію нічого не говорив, можливо, ще й тому, що поезія не є і не може бути заангажованим мистецтвом. Отже, що таке в його розумінні література?

Почнемо з того, чому взагалі Сартр написав цей, дещо виключний, есей. Ще у пору своєї активної і надзвичайно резонансної літературної та філософської діяльності, завдяки якій Сартр здобув усесвітнє визнання, він опублікував у власному журналі «Нові часи» (*“Les Temps modernes”*) серію статей про літературу, які 1947 р. побачили світ як окрема книжка під назвою «Що таке література?» (*“Qu’est-ce que la littérature?”*)¹¹. Невеличкий авторський вступ до зібраних у виданні статей дає відповідь на поставлене мною питання про причини їхньої появи, тому варто навести цей вступ у повному обсязі:

«Коли є бажання стати заангажованим, – пише один юний бовдур, – чому б вам не вступити в ряди ФКП (Французької комуністичної партії. – *Ред.*)? Відомий прозаїк, котрий часто виявлявся заангажованим і ще частіше зрікався всякої ангажованості, каже мені: “Ангажовані митці найслабші: погляньте бодай на радянських авторів”. Підстаркуватий критик нарікає тихим голосочком: “Ви заповзялися остаточно прикінчити літературу, зі сторінок вашого журналу віє нахабним презирством до красного письменства”.

Одна обмежена людина називає мене невинуватим упертохом, очевидно, вона вважає це найгіршою образою. Письменник, який ледве прошкандибав з однієї світової війни до другої і чиє ім'я часом пробуджує бліді спогади у старшого покоління, дорікає мені за те, що я, бачте, не переймаюся безсмертям. Ось він, слава богу, знає багато найвищою мірою шляхетних людей, котрі лишень на безсмертя і розрахо-

¹¹ Тут цит. з англійської версії: Sartre J.-P. *Why Write? ; What is Literature?* / Jan-Paul Sartre ; transl. and ed. by Bernard Frenchman. – New York : Mathuen & Co, 1967.

вують. На думку спритного американського газетяра, я винний у тому, що ніколи не розкривав книжок Бергсона і Фрейда. Стосовно ж Флобера, його тінь переслідує мене, як утілені муки совісті.

Мені лукаво підморгують: “А поезія, живопис, музика? Їх ви теж маєте намір ангажувати?” Войовничо налаштовані особи довідуються: “У чому проблема? Заангажована література? Так це ж остогидлий соцреалізм, якщо тільки не підновлений і агресивний популізм”.

Безглузді теревені! Усе тому, що читають поспіхом і беруться судити раніше, ніж збагнуть смисл прочитаного. Доведеться починати спочатку. Це нікого не задовольнить, але я змушений товмачити одне і те саме. Мої критики засуджують мене, прославляючи літературу, не намагаючись пояснювати, що вони, власне кажучи, розуміють під цим словом. Щоби гідно відповісти на кинутий виклик, нам із вами варто оцінити без упереджень письменницьке ремесло.

Що означає писати? Навіщо і для кого пише письменник? Хто й коли ставив собі такі запитання – я про це не чув».

Отже, які відповіді дає нам Сартр?

Що таке літературний твір? По-перше, що таке поезія? Якщо максимально спростити, то це мова, яка навмисно позбавлена значення, тому поезія споріднена із живописом, скульптурою та музикою. Поезія не використовує слова, вона слугує їм. Поет – це людина, котра відмовляється від використання мови, відмовляється вживати слова як інструмент, як символ, який обов’язково має на увазі певний об’єкт. Слова для поета є природними речами, які ростуть на землі так само, як трава і дерева: «Насправді поет одним махом позбувається мови-інструмента, оскільки він раз і назавжди обрав поетичну позицію, в якій він бачить слова як речі, а не як знаки. Бо подвійний смисл знаку передбачає, що можна скільки завгодно проникати в нього поглядом, як крізь скло, щоби роздивитися названу річ, або поглянути на реальність і прийняти її як об’єкт. Людина, яка говорить, перебуває по той бік, поряд з об’єктом; поет перебуває на іншому боці. Для першого – об’єкти буденні, як домашні тварини, для

другого – перебувають у стані дикості. Для першого вони тільки необхідна умовність, інструменти, які з часом зношуються і викидаються, коли їх більше не можна використовувати, для другого – прості предмети буття, що природно живуть на землі, як трава і квіти»¹².

Це, однак, не означає, що самі по собі слова позбавлені значення. Ні, «поет існує на рівні слів, як художник – на рівні кольору, а музикант – звуку, і це не можна розуміти так, буцімто слова для нього не мають ніякого значення. Насправді, значення словам може надати лише їх мовна єдність. Без цього вони розпадуться на окремі звуки або розчерки пера.

Уся справа в тому, що смисл також стає природним. Це вже не безкінечно манлива, але недоступна надчуттєва ціль, це просто якість кожного терміна, як вираз обличчя, для передачі сумного або веселого смислу звуків і барв. Значення, передане у слові, поглинуте його звучанням або зовнішньою формою, сконцентроване, вироджене, – це також річ, природна, вічна. Для поета мова зрідні структурі зовнішнього світу. Людину, яка говорить, мова ставить у ситуацію, відтворену словами: вони – породження її почуттів, її щупальця, її антени, її окуляри; вона керує ними зсередини, відчуває їх, як власне тіло, вона, не помічаючи цього, оточена словесним тілом, що посилює її вплив на світ»¹³.

«Поет, – пише далі Сартр, – існує поза мовою, він сприймає слова зісподу, немовби сторонній для роду людського, і, прийшовши до людей, відразу наштовхується на слово, як на бар'єр. Але він не прагне одразу пізнати речі з їхніх імен. Він ніби спершу вступає з ними у безсловесний контакт, а потім, повертаючись до інших речей, якими для нього є слова, торкаючись їх, раптом бачить у них слабке ясне світіння і якусь спорідненість із землею, небом, водою і всіма істотами. Не використовуючи слово як знак певного аспекту світу, поет знаходить у слові образ одного з цих аспектів. І словесний образ, що його він обирає через його спорідненість із

¹² Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 7.

¹³ Ibid.

вербою чи ясенем, – не завжди доконечно те слово, яким ми користуємося, аби назвати ці об'єкти. Оскільки поет перебуває всередині, слова для нього не вказівники, йдучи за якими він вибирається зі свого “я” у гущину речей, а пастка для зникомої реальності. Простіше кажучи, для поета мова в цілому – це дзеркало світу. Ось тут, у внутрішній структурі слова, відбуваються важливі зміни. Його звучання, довгота, чоловіче або жіноче закінчення, його написання створює його лице, плоть, які не виражають, а радше зображують нам його смисл. І навпаки, коли значення втілене в життя, плотський бік слова відображається у ньому, і цей смисл, своєю чергою, існує як образ словесної плоті. І як його символ, бо значення втратило свій пріоритет. Враховуючи, що слова, як і явища природи, нерукотворні, поет точно не знає, чи існують вони для останніх, чи все навпаки»¹⁴.

І поети, і прозаїки пишуть, цебто творять, але це єдина особливість, яка їх єднає. Їхні світи несумісні. «Проза за своєю природою утилітарна. Я назвав би прозаїка людиною, яка користується словами. Пан Журден робив це, щоби вистребувати свої домашні капці, а Гітлер – для оголошення війни Польщі. Письменник – це тільки людина, котра говорить: він звертає увагу, демонструє, наказує, не погоджується, вимагає, молить, принижує, переконує, натякає. Якщо він це робить намере, то в будь-якому разі не стає поетом»¹⁵.

Мистецьку прозу використовують у дискурсі. За своєю суттю вона сигніфікативна. У ній слова – це не речі, а визначення предметів. Основною функцією слів у прозі є правильно показати нову річ чи подію, а не догоджати чи дратувати. Проза – передусім постава розуму. Її мова – це наша кора і наша антена, це продовження нашого чуття, третє око, яке дивиться в серце нашого сусіда. «Ми перебуваємо всередині нашої мови, як усередині нашого тіла, ми її підсвідомо відчуваємо, виходячи за її межі з іншими намірами, як користуємося своїми руками і ногами. Коли її використовуємо не ми, тоді мова сприймається як чужі руки і ноги. Є слова пе-

¹⁴ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 7.

¹⁵ Ibid. – P. 13.

режиті й зустрінуті. В будь-якому разі ми торкаємося їх у результаті певної дії. Це можуть бути мої дії стосовно інших або ж когось – стосовно мене. Слово – це якась мить дії, і без цієї дії воно не може бути усвідомлене»¹⁶.

Саме тому ми маємо право спитати прозаїка, по-перше: «Яка мета твого письма (*écriture*)? У чому ти заангажований і чому цей ангажемент потребує від тебе вдаватися саме до цього письма?» В усякому разі така писемна творчість не має на меті лише споглядання, оскільки інтуїція – це мовчанка, а мета мови – комунікація. Отже, говорити – це діяти. Усе те, що називає це письмо, вже є не зовсім тим самим, що це називання означає поза саме цим письмом, бо назване втрачає свою первісну незайманість. Писемна творчість створює умови і для змін у свідомості реципієнта.

А по-друге, – який аспект світу ти хочеш розкрити? Які зміни прагнеш внести своїм розкриттям? Заангажований письменник свідомий того, що його слова – це дія. Він знає, що розкрити – це змінити, а розкрити він може тільки за планом. Він відмовився від нездійсненої мрії бути безстороннім відносно суспільства і людських доль. Людина є буттям, щодо якого жодне інше буття не може бути безстороннім, навіть сам Бог. «Тому що Бог, коли б Він існував, – і це достоту розуміли деякі містики, – перебував би в якійсь ситуації стосовно людини. А людина така вже істота, яка не може сприймати будь-яку ситуацію, не змінюючи її. Її погляд схоплює, руйнує або ліпить, або, так само, як це любить робити вічність, змінює об'єкт у ньому самому. Тільки любов, ненависть, злоба, страх, радість, обурення, захват, надія здатні розкрити людину і світ у їхній правдивості. Звісно, заангажований письменник може бути посереднім, він навіть може це розуміти, але, враховуючи, що не можна писати, не намагаючись зробити це якнайліпше, невисока оцінка власного твору не повинна перешкоджати йому працювати так, немовби його творові судилося мати найгучніший успіх»¹⁷.

¹⁶ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 14–15.

¹⁷ Ibid. – P. 15–17.

Отже, підсумуємо, що таке література? Точніше сказати б, що таке літературна проза, за Сартром? Це – мовний, цілеспрямований проект, покликаний слугувати моральним і політичним потребам суспільства, це – *la Littérature engagée* (*engaged literature*, причетна, заангажована література). Під заангажованістю Сартр розумів висвітлення історичного часу, в якому письменник живе і на який він впливає. Будучи “*dans le coup*” (в ударі, у стані натхнення. – *Ред.*), він не може цього не робити, він мусить обирати те, що сприяє цьому висвітленню. Проза, створена лише заради мистецтва (*l’art pour l’art*), – це порожня проза¹⁸.

З такої позиції Сартр критикує тих французьких прозаїків минулого і сучасного, творчість і поведінка яких не збігалися з його позицією. У цьому есеї він суворо засуджує Бодлера за його мазохізм, Флобера – за мертвотність «похмурої гонитви» за безсторонністю і ганебну поведінку, Валері – за абстрактність, Пруста – за буржуазний спосіб життя, Моріака – за недосконалу манеру писання; зате хвалить Вольтера – за його пристрасний захист Жана Каласа (жертви релігійної нетерпимості. – *Ред.*), Е. Золя – за відкритий лист на захист Альфреда Дрейфуса «Я звинувачую» (“*J’accuse*”, 1898), Жіда – за антиколоніалізм.

Чи Сартрова «заангажованість літератури» схожа на заангажованість радянського соціалістичного реалізму, в чому недруги письменника-філософа його й звинувачували? Аж ніяк. Заангажованість Сартра – це особистісний вибір письменника, а не «згори» спущена партійна ідеологія. Письменник як буття-для-себе (*Être pour soi*) «приречений бути вільним», тому він мусить повсякчас визначати себе, бо ж беззастережне прийняття наявного або силоміць нав’язуваного – це брехня самому собі й утеча від своєї відповідальності. А відповідальність письменника полягає у виявленні себе стосовно власних намірів.

¹⁸ «Уже зрозуміло, що чисте мистецтво і порожнє мистецтво – це одне й те саме. Естетський туризм був лише блискучим захисним ходом буржуазії минулого століття, яку більше влаштовувало звання філістера, ніж експлуататора» (Sartre J.-P. *Why Write? ; What is Literature?*. – P. 21).

Отже, за умови так потрактованої свободи заангажована література настільки ж різноманітна, наскільки різноманітні проекти письменників. Радянська заангажованість натомість постулює ідеологічну одноманітність усієї літератури.

Друга фундаментальна тема есею «Що таке література?» – це міркування про причини і мотивації творчого процесу як такого. Чому людина пише? Питання це далеко не оригінальне, адже до Сартра його ставили чи не всі філософи, психологи й філологи від Платона до наших днів. Отже, сила не в оригінальності питання, а в його повторюваності, себто повсякчасній актуальності. У різні епохи, у різний час відповідь на нього була відмінною, а тому ніколи, з майстрового погляду, остаточною. Чому так? Чи типологічно людина, яка творить, у різні часи щоразу була іншою? Чи чинники, внутрішні та зовнішні, які схилили її до писемної творчості, були різними? Чи ті, хто в попередні епохи міркував над цим питанням, вповні не усвідомлювали його психологічної та контекстуальної складності? А може, воно взагалі остаточно нерозв'язне?

Пригадаймо, що у Платона є аж дві взаємозаперечні відповіді на поставлене запитання. У X книжці «Держави» він стверджував, що письменник не може творити, якщо не обізнаний зі своїм предметом, отже, той, хто не знає свого предмета, не може бути письменником (поетом); поет-наслідувач вселяє порочну, ірраціональну частину власної душі в душі інших, не відрізняє великого від малого, тому далекий від правди. Але вже через десять років, у діалозі «Іон», поет для Платона – джерело світла, окрилена свята річ. Поет у хвилину натхнення, виходячи поза межі своїх почуттів і розуму, обдаровується пророчою здатністю, він творить те, до чого його спонукає це піднесення; він творить або дифірамби, або гімни, або музику, або спів, або ямбічні вірші. Він співає згідно з божою силою. Бог забирає розум у поетів і використовує їх як своїх служителів.

Для Аристотеля (автора славетної книжки «Про мистецтво поезії», відомої нам як «Поетика») письменник (прозаїк, поет, драматург) – це нормальна людина, але обдарована

великою силою винахідливості. Без такої сили винахідливості він не зміг би поєднати *ейдоси* трагедії в один суцільний сюжет. Письменник пише, відтворюючи не те, що є чи було, а те, що, згідно із законом імовірності, може бути. Він відрізняється від історика не тим, що пише прозою або віршем, а тим, що його писання правдоподібне, а не істинне. Саме тому воно більш філософське, а отже, важливіше за писання історичне, оскільки виражає універсальні, а не часткові цінності.

Я навів думки двох титанів філософської думки навмисно, бо, як на мене, усе те, що було сказано на цю тему в наступні епохи, великою мірою є історичними варіаціями ідей Платона й Аристотеля. Ось кілька прикладів такої сутнісної суголосності. Фридрих Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики» (“Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”, 1872) признавався, що запозичив свої означення від греків, які вдосконалили власні доктрини мистецтва правдоподібними комбінаціями, радше ніж понятійними засобами. Так, Аристотелів «закон імовірності» Ніцше підмінив божеством Аполлона, а постульоване Платоном «божественне натхнення» – божеством Діонісія.

Поет Поль Валері (у статті «Поезія та абстрактна думка», 1939) розумів творця літературного тексту надзвичайно подібно до Аристотеля. «Велика сила винахідливості» Аристотеля у нього замінена духовною енергією виняткового характеру. Поет – це нормальна, мисляча людина, яка завдяки цій енергії у певний час створює речі виняткової вартості і яку П. Валері ніколи не трактує як медіума надособистих сил. Поет міркує, вирішує, обирає, комбінує без трансцендентного впливу Муз чи Долі.

Психоаналітик Карл Густав Юнг у статті «Про відношення аналітичної психології до поетичного твору» (“Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerke”, 1922) замінив платонівське «божественне натхнення» «творчим автономним комплексом» і «колективним підсвідомим». Для нього, як і для Платона в діалозі «Іон», поет є знаряддям. У стані творчого натхнення надособистіс-

ний, автономний шар колективного підсвідомого «буквально підкорює его своїй потребі», перетворює поета на медіума, виконавця містичного дійства, позбавляє його власної волі і допомагає мистецтву реалізовувати себе через нього, коли архетипи колективного підсвідомого набувають нових образних утілень.

Ернст Кассірер, німецький філософ, представник Марбурзької школи неокантіанства, викладає своє розуміння письменника в «Есеї про людину» (*"An Essay on Man"*, 1944). Для Кассірера письменник – це людина з невичерпною та незнищимою уявою, яка втілює себе в усе нових формах і з усе новою потугою. Причому він, подібно до Аристотеля, вважав уяву психічною функцією, зумовлюваною почуттями і волею самого письменника, а не якоюсь загадковою позалюдською силою.

Цей перелік прикладів можна продовжувати до нескінченності, але, гадаю, наведене вище доволі переконливо підтверджує сказане мною про те, що проблема першопричини творчого процесу була і лишається актуальною для філософів, психологів, філологів і насамперед для самих письменників. Актуальною вона була і для Сартра. Чи й Сартр також, як більшість згаданих і незгаданих філософів, осмислював її до певної міри у дусі Платона або Аристотеля? Як побачимо із подальшого стислого викладу, його позиція анітрохи не наближалася до Платонової чи Аристотелевої, бо Сартра передовсім цікавили не так першопричини самого творчого акту, як достовірність власних екзистенціалістських аргументів про людину як проект.

Основним мотивом мистецької творчості, на думку Сартра, є потреба письменника самому відчутти і з'ясувати своє відношення до світу, себто довести, що він є наділеним свідомістю засобом, завдяки якому дійсність стає очевидною. Але чи досягає він бажане? Ні, бо коли б досягнув, то подальшої потреби творити новий проект у нього вже не було б. Те, що письменника створює, ніколи не є для нього фінальним і об'єктивним. Для цього письменник обов'язково потребує читача, котрий у процесі читання / рецепції одночасно ви-

творює для себе припущення, уявлення, сподівання, розчарування тощо. Читач завжди – попереду речення, завжди в усе новому і новому горизонті сподівання для того, щоб зрозуміти предмет, події або сюжет. Без такого сподівання, такого повсякчасного передбачування і такої необізнаності не було б об'єктивізації того, що письменник *проектує*. Цей проект назавжди б залишився моносуб'єктивним.

Читання, отже, – це синтез перцепції і творення, а такий синтез передбачає наявність суб'єкта й об'єкта. Обидва вони розкриваються одне в одному, є доконечними для розкриття одного в другому. Звідси Сартр робить висновок, що значення тексту міститься не у словах або реченнях, як це доводили деконструктивісти, а в самому акті читання. «Літературний об'єкт, – пише філософ, – ніколи не дається у мові, хоча тільки через неї і реалізується, навпаки: за своєю суттю він є німим і заперечує озвучене слово. Сто тисяч слів, вкладені у рядки книжки, можуть бути прочитані одне за одним так, що з них не впливатиме жодного смислу. Адже смисл – це не арифметична сума слів, а їхня органічна єдність. Читач повинен відразу і майже без проводиря піднятися на висоту мовчання. Він мусить утримати на ній викликані ним самим до нового життя слова і речення»¹⁹.

Мовчанка письменника суб'єктивна і передує мові. Ця мовчанка слів – найвищою мірою розмаїта і жива мовчанка натхнення, яку читач перетворює на предмет. Але у самій серцевині цього предмета є додаткові мовчанки, про які письменник не говорить, бо і сам цього не знає. Тому, оскільки письменник мусить довірити іншому виконання того, що він розпочав, оскільки лише через свідомість читача письменник може вважати себе суттєвим у своєму творі, то всю літературу і творчість треба сприймати як заклик і апеляцію до інших, апеляцію до свободи читача, котрий має сприяти створенню та здійсненню художнього твору, довіряти творові й цінувати його. Письменник також потребує від читача довіри до твору та поцінування його власної творчої свободи.

¹⁹ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 38.

Одне слово, читання літературного твору здійснюється через індукцію, інтерполяцію та екстраполяцію; читання – це великодушна угода між автором і читачем. Вони довіряють одне одному, розраховують одне на одного, потребують обопільних зусиль. У такій діалектичній залежності автора та читача літературний твір не обмежується тільки тим, що в ньому сказано, бо він прочитується на тлі світу. Саме тому читання – це творчість, у процесі якої читач споруджує об'єкт, а не пасивно сприймає його як щось безумовно наявне (дане) в тексті. Лише такий творчий акт створює «естетичне задоволення».

Підсумовуючи усе сказане, наголошу, що писати (себто творити) мистецький твір – «це і розкривати світ, і водночас пропонувати його як тягар для великодушності читача. Це означає використовувати чужу свідомість, щоби домогтися свого лідерства у сукупності буття. Означає хотіти, щоб це лідерство було втілене у життя через посередників. Разом з тим реальний світ розкривається тільки перед дією, і почути себе в ньому можна, лише зробивши крок назустріч з метою його змінити. Світові романіста не вистачило б рельєфності, життєвості, коли б читач не відкривав його у процесі руху, що змінює цей світ»²⁰.

Такий зв'язок письменника і читача покладає на них відповідальність за той світ, що зрештою виникає у процесі читання. Так, літературний твір – це «уявне представлення» світу незалежно від того, гидкий / лихий це світ чи добрий / приємний. Наративний текст від цього не страждає, бо він тільки художньо гарний чи поганий, а не гидкий / лихий або добрий / приємний. Таким чином, і творення, і читання цього тексту – це суцільне ангажування людського в людське, захист ідеальних цінностей, захист повсякденної свободи, це внутрішня особиста перемога над своїми пристрастями і ганджами совісті, над власною несправедливістю, несправедливістю свого народу, свого класу, своєї нації.

Для кого письменник пише? Відповідь Сартра на це питання значною мірою відмінна від його попередніх тверджень

²⁰ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 54.

про сутність літератури та її витоки. Щойно він починає локалізувати свободу письменника і читача в історичному контексті, як і письменник, і читач перестають бути «буттям-для-себе» (*Être pour soi*), яке незалежно від універсального Буття творить свої проекти, судить, оцінює інші буття. Із Сартрової відповіді на зазначене питання стає очевидно, що звільнитися від історичного буття вони неспроможні. Письменник і читач залишаються історичними. Отже, їхню свободу визначають не вони самі, а це буття. Таким чином, попередні твердження Сартра, як він сам визнає, є ідеальними, а не ситуативно конкретними. «Доволі небезпечно з надмірною легкістю і покvapливiстю говорити про вічні цінності. Вони вже добряче зносилися. Та й сама свобода, коли її розглядати з точки зору вічності, видається зів'ялою віттю. Адже вона, як і море, незмінно починається спочатку. Вона – рух, за допомогою якого людина повсякчас спрямовує себе вперед і звільняється. Немає даної свободи. Її потрібно відвоювати у своїх пристрастей, своєї раси, класу, нації» ²¹.

Отже, будучи вкоріненим в історію, а тим самим – історичним, для кого тоді пише письменник? Є письменники, які намагаються вистрибнути з історії, плигнувши у вічність. Тоді їхня творчість стає абстрактною, не спрямованою на читача, котрий також втягнутий в історію. Така творчість суперечить своєму основному завданню – бути заангажованою в ім'я моральних, суспільних і людських цінностей. Письменник припиняє бути «буттям-для-інших». Однак такі письменники – виняток. Більшість же із них укорінюють свою свободу в історії, їхня творчість стає частиною історії завдяки множині пов'язань, завдяки сигналам-натякам на уявлення, звичаї, вияви моральності, героїзму або несправедливості, завдяки маніфестації конфліктів, глупоти, розуму і безглуздя, усіляких пристрастей, забобонів тощо, цебто екзистенціальної конкретики довкілля.

Чи це означає, що Сартр згодний із «теорією довкілля» (*théorie du milieu*) Іпполита Адольфа Тена (Hippolyte Adolphe Taine, 1828–1893), відповідно до якої кожна людина є про-

²¹ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 61.

дуктом попередніх і сучасних її історичних обставин? Ні, Сартр не визнає свою причетність до цієї теорії, бо вважає її «детерміністською», себто такою, що заперечує свободу людини взагалі й письменника зокрема. «Я переконаний, що пояснення середовищем базується на детермінізмі. Вважають, що середовище формує письменника. Я у це не вірю, й ось чому. Письменника формують читачі, себто публіка ставить питання його свободі. Середовище – це погляд назад, а публіка – це очікування, порожнеча, яка жадає заповнення, надія у переносному і прямому смислах слова. Загалом, це інше. Я настільки далекий від того, щоб корені вистору мистецтва вбачати у суспільному становищі людини, що завжди вбачав у літературній творчості вільний вихід із певної ситуації – як людської, так і всезагальної»²².

Розглядаючи французьку літературу ретроспективно, а можливо, шукаючи в ній докази своїх філософських тверджень, Сартр доводить, що французька література в усі часи писалася з позиції певної ідеології та певного політичного інтересу. У Середньовіччі – з позицій християнської теології та церковної доцільності. Пізніше, «у XVII ст. переконання були непохитні. Релігійну ідеологію підтримувала ідеологія політична, породжена самим часом. Ніхто відверто не сумнівається ані в існуванні Бога, ані в божественному праві монарха»²³. Письменник явно і безсумнівно був захисником цієї ідеології. Одне слово, він «не мав потреби у кожному творі доводити смисл і цінність літератури. Тоді ці смисли і цінності підкріплювала традиція. Їх повністю поглинало ієрархічне суспільство»²⁴. Література була «класичною» ще й у тому сенсі, що «класицизм розцвітає у стабільному суспільстві, коли воно все перейняте міфом про власну незмінність. Це відбувається, коли воно плутає теперішній час із вічністю, історичність із традицією. Коли класовий розподіл є таким, що потенційна публіка лишається у межах публіки реальної, а кожний читач може стати кваліфікованим критиком і цен-

²² Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 68.

²³ Ibid. – P. 82.

²⁴ Ibid. – P. 85.

зором. Коли влада релігії та політичної ідеології така сильна, а заборони настільки суворі, що немає навіть спроб відкрити “нові землі” у сфері думки»²⁵. Психологія XVII ст. була винятково описовою, базованою не на особистому досвіді автора, а радше на естетичному вираженні того, що еліта мислила про себе. Франсуа де Ларошфуко (1613–1680) для своїх афоризмів запозичає форму і зміст салонно-розважальних висловлювань. Джерелом і мірилом мислимим на той час внутрішньої свободи творів були мисленнєвий дискурс єзуїтів і салонних письменників, потрактування емоційних аспектів і загалом пристрастей людського життя з позицій релігійної догматики.

Вісімнадцяте століття для французької літератури, порівняно з попереднім, – це благодатна доба нових засновків і начал. Французька буржуазія прагне звільнитися від ідеології, яку їй накинули, і виробити сприятливішу для себе. Ствердившись економічно, вона стає справжнім читачем для письменника (тим суспільством, яке запитує, ставить питання), котрий, своєю чергою, посівши власне місце десь між буржуазією, королівським двором і церквою, уперше в історії французької літератури починає утверджувати свою незалежність. Дідро та Вольтер – яскраві приклади цього. Їм більше не потрібно віддзеркалювати заяложені гуртові банальності, трюїзми колективної думки. Вони, як і багато інших письменників, починають ототожнювати себе з Розумом, тобто з тією сталою силою, яка формує, критикує, коригує ідеї.

Усе це призвело до відкритого протистояння, ба навіть бунту проти закам’янілої духовності церкви, а тим самим – до виникнення літератури як особливої інстанції, що у суспільному полі виконує регулювальні функції. Французький письменник XVIII ст. послідовно почав наполягати на своєму праві застосовувати у власних працях особистий розум супроти подосі безсумнівної історичної дійсності. Він вимагав від панівного класу ясності критичного самопізнання, відмови від привілеїв.

²⁵ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 86.

Інакше кажучи, коли стіни Вічності й Минулого, які підтримували структуру XVII ст., почали розколюватись і відкривати новий шлях, письменник побачив новий вимір часовості (темпоральності) у його справжності – Сьогоденності, яку у попередні століття сприймали або як зриму форму Вічності, або як дедалі тьмяніший відбиток Минулого. Письменник ще не мав чіткого уявлення стосовно майбутнього, але уже знав, що швидкоплинний час, який він переживає, є унікальним, є *його* часом, і що цей час – не гірший за найкращі часи минулого, бо вони також починалися із сьогодення. Письменник уже знав, що це – його шанс, і він не сміє ним не скористатися. І саме тому, «уперше з часів Реформи, письменники беруть участь у громадському житті, виступають проти несправедливого декрету, вимагають повторного слухання судової справи. Вони усвідомлюють, що духовне є і на вулиці, на ярмарку, на ринку, в суді. Зовсім не потрібно відвертатися від тимчасового, навпаки, ліпше повсякчас до нього звертатися і за кожної слушної нагоди його перемагати»²⁶. Віднині письменник сприймає свою літературну творчість як повсякчасний вияв «великодушності» (у тому сенсі слова, яке надає йому Сартр).

У XIX ст. французька література позбулася релігійної ідеології та відмовилася служити ідеології буржуазній, не усвідомлюючи при тому, що сама є ідеологією. Вона посіла місце, незалежне від будь-якої ідеології, та набула «абстрактного вигляду чистого заперечення». Література з останніх сил наполягала на власній незалежності, щодо якої всі дійшли згоди. Це знову наштовхує на думку, що у літератури немає «власної теми». Що ж їй у такому разі було робити? Вона або ситуативно реагувала на навколишнє життя, або зосереджувалася на «мистецькому стилі», на експериментах з новою «методикою» – незвичними прозовими й естетичними формами, призначеними для естетично освіченого читача. За таких обставин письменник часто не відав, для кого він творив: чи для самого себе, чи для Бога. Він перетворив своє писання (*écriture*) на метафізичне заняття, на молитву, на

²⁶ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 102–103.

перевірку власної совісті – на все, крім спілкування з іншими людьми. Часом, вивергаючи слова під натиском величезної внутрішньої потреби, а не добираючи тих слів, він нагадує одержимого, що, утім, не заважає йому ретельно редагувати свої тексти, не бажати зла буржуазії і навіть не ставити під сумнів її право на владу. Навпаки. Приміром, Флобер, наляканий Комуною, таке право визнає і останніми словами лає робітників.

І що більше мистецтво відвертається від життя, то «святішим воно стає». Виникає навіть певна «спільнота святих», у якій живий письменник відчуває свою живу спільність із майстрами колишніх епох: «через століття спілкуються із Сервантесом, Рабле, Данте. Письменники самі долучаються до цієї монастирської спільноти» ²⁷.

Спрямовуючи свій погляд на розвиток модерних стилів другої половини XIX – початку XX ст., Сартр пише: «Небуття – гранична точка цієї блискучої та вбивчої літератури. Така границя і є її справжньою сутністю. У цій духовності немає нічого позитивного. Вона – лише цілковите, а проте заперечення минулого. У Середні віки минуло було Неістотним порівняно з Духовністю. У XIX ст. ми бачимо інше: минуло виявляється пріоритетним. А духовне стає лише другим порядком паразитом, що підточує і намагається зруйнувати минуло. Виникає альтернатива: заперечувати світ чи його споживати. Можна, заперечуючи, споживати» ²⁸.

Такий руйнівний рух, в основі якого, за Сартром, – етика письменника-споживача, згодом буде доведений до межі і виллється у своє логічне завершення – сюрреалізм. «За двадцять років Бретон скаже: “Найпростіший сюрреалістичний акт полягає в тому, щоб із пістолетом у руці вийти на вулицю і стріляти навмання у натовп, поки зможеш. [...] Сюрреалізм не прагне до того, щоб рахуватися... з усім, що не має на меті знищення буття у сьйливому і сліпому внутрішньому світі, який є радше душею льоду, ніж душею вогню”. Врешті-решт, літературі залишається тільки заперечувати саму себе.

²⁷ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 102–103.

²⁸ Ibid (див. част. 116–117).

Вона і робить це під іменем сюрреалізму. Сімдесят років писали, щоб споживати світ. Після 1918 року пишуть, щоб споживати літературу. Почали втрачати літературні традиції, гайнувати слова, жбурляти їх одне на одного, щоб від удару стався вибух. Література як абсолютне Заперечення стає Антілітературою. Вона ще ніколи такою мірою не зводилася до слів. Коло замкнулося»²⁹.

Цей ретроспективний і багато в чому тенденційний огляд французької літератури мав підвести Сартра до відповіді на питання: для кого письменник пише? Чи митець-філософ відповів на нього? З об'єктивної й неупередженої точки зору, – не зовсім, бо у своїх розмислах Сартр виявився не тільки захисником власного екзистенціалізму, а й прибічником нео-марксизму, себто двох полярних позицій, які заперечують одна одну.

З одного боку, він твердить, що свідомість письменника наділена свободою, бо вона змушена осмислювати себе як щось інше, ніж той світ, у який вона кинута, і саме тому спроможна відчужити себе від цього світу (алієнуватися у ньому). Однак, будучи вільною, ця свідомість може зайняти дві відмінні позиції: або заперечити свою свободу різними псевдопсихологічними детермінантами, себто «злою вірою», або визнати власну свободу абсолютною і тим покласти відповідальність за усі вчинки на самого митця.

З другого ж боку, Сартр не може у цьому огляді позбутися історичного й економічного детермінізму Маркса та Енгельса, згідно з якими естетичний проект, як і всю інтелектуальну діяльність, зумовляють соціально-історичні й насамперед економічні умови. Унаслідок цього, за Сартром, заангажовану французьку літературу, від її середньовічних витоків аж до початку XIX ст., визначала не свобода письменника, а різні релігійні догмати, класові інтереси, політичні позиції тощо. У XIX ст. ця література на нетривалий час розійшлася з релігійною апологетикою й усякою іншою ідеологією і стала незалежною. Однак насправді, лишаючись уміщеною у гущу буржуазного суспільства, вона не перестала

²⁹ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 126–127.

бути заангажованою, хіба що тепер її заангажованість зумовлено прославленням / увічненням самої себе. Це була фальшива заангажованість. Літератор понад усе потрапляв рафінованим читачам, «знавцям мистецтва», містично єднався з померлими славетними і наснажувався міфом слави.

А якою ж є чи радше буде заангажованість у вимисленому марксистами суспільстві майбутнього? На це питання Сартр відповів так: «У безкласовому суспільстві, без диктатури і без стабільності, література б реалізувала свою самосвідомість. Їй вдалося б зрозуміти, що форма і зміст, публіка і літературна тема є тотожними, що формальна свобода слова та матеріальна свобода дії взаємодоповнюються. Достатньо скористатися однією, щоб вимагати іншої. Література найкраще показує суб'єктивність особистості, коли дуже глибоко відображує вимоги колективу і навпаки. Її завдання – віддзеркалювати визначену всезагальність і всезагальну визначеність. А її призначення – звертатися до свободи людей, щоби вони реалізували і підтримали торжество людської свободи»³⁰. Але ж, питаємо, чи така мета досяжна? «Звісно, – визнає Сартр, – це утопія»³¹. Ми можемо мислити про таке суспільство, але не маємо практичних засобів для його реалізації.

У четвертій частині есею «Що таке література?», яка має заголовок «Ситуація письменника у 1947 р.», Сартр недвозначно висловився про літературу радянського суспільства, що, як вважали у Радянському Союзі, вже вельми наблизилося до комуністичної моделі: «Я відповім негативно на питання, чи повинен письменник віддати свій талент у розпорядження комуністичної партії. Сталінський варіант комунізму несумісний із чесною літературною творчістю»³².

Французьку комуністичну партію Сартр засуджує за утилітаризм, опортунізм, ідеологічний детермінізм, тому з усією однозначністю заявляє: «оскільки ми ще вільні, ми не приєднаємося до сторожових псів ФКП (Французької комуніс-

³⁰ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 154.

³¹ Ibid.

³² Ibid. – P. 250.

тичної партії. – *Ред.*). Причина цього не в наявності чи відсутності таланту. Просто цей вибір залежить не від нас. Якщо ми обрали ремесло письменника, то від кожного з нас залежить, чи воно знову виявиться відчуженим»³³.

Що це означає на практиці? Сартр, завершуючи працю «Що таке література?», писав: «Я не прагну повсякчас поводити письменників мого покоління. У мене немає на це жодного права. І мене ніхто про це не просив. Я зовсім не прагну створити маніфести якоїсь нової школи. Я тільки спробував описати конкретну ситуацію, її перспективи, обмеження і небезпеки, що їй загрожують. Креативна література зароджується в епоху, коли важко знайти публіку, яка читає. Ось це треба враховувати, і нехай кожний сам шукає вихід. Свій вихід – це власний стиль, техніка, теми. Якщо письменник згодний зі мною, що ці проблеми треба невідкладно розв'язувати, то можна не сумніватися, що він знайде розв'язання у своїй креативній творчості, себто в єдності руху вільної свідомості. Немає ознак того, що література безсмертна. Сьогодні – її шанс вижити, єдиний шанс. Це можливість вижити для усієї Європи, соціалізму, демократії та миру. Не можна від нього відмовлятися. Якщо письменники його прогавлять, то це лише погіршить їхній стан. Але вплине і на стан суспільства. Я вже показав, що через літературу колектив навчається реагувати, мислити, здобуває критичну свідомість, нестійкий образ самого себе. І він намагатиметься повсякчас його змінювати й поліпшувати. Письменницьке мистецтво створює не Провидіння. Його створюють люди, вони обирають його і себе. Коли б воно стало тільки пропагандою або тільки розвагою, то суспільство знову занурилося б у даність, себто у життя, без пам'яті, як у перетинчастокрилих або черевоногих. Звісно, усе це не таке важливе. Світ цілком може існувати без літератури. Однак ще ліпше може існувати і без людини»³⁴.

До яких висновків та оцінок спонукає нас ця студія Сартра? Як філолог я вважаю, що його погляди на літературу,

³³ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 258.

³⁴ Ibid. – P. 291.

яким уже понад п'ятдесят років, досі на часі. Це, утім, не означає, що я з ними повністю згоден. Сьогодні вони актуальні насамперед завдяки своїй, вважаймо, потужній потенційності, а також генеральній спрямованості на захист літератури як вельми важливого мовного конструкта, що адресує себе свідомості реципієнта задля того, щоб людина відчула свою сутність у цілості буття. Згідно із Сартром, функція літератури виходить далеко за межі суто пізнавального і суто емоційного збагачення людини. Ця функція спрямована як на внутрішні, інтимні виміри людського буття, так і на його не менш важливі зовнішні, міжособистісні плани, що ними особистість укорінюється, ангажується у сущому. Саме тому література – це не декоративний і суто розважальний компонент людського існування, а важливий гностичний засіб самопізнання.

Не вдовольняє мене Сартрове редуктивне розуміння поезії, зокрема заперечення її будь-якої сигніфікативності. «Не можна думати, – пише Сартр, – що поети мають на меті виділити істинне і виставити його на позір... Не можна сказати, що поети говорять... Поет існує поза мовою...»³⁵. Увага поета зосереджена на тональності слів, він згуртовує їх тільки для того, щоб вони діяли як образи, що дивують невизначеністю, навіюють нюанси непевного смислу або вражають оригінальністю, а не для того, щоб вони і в поетичному тексті, попри всі інші свої функції, лишалися семантичними знаками: «Множина дібраних поетом слів витворює образ питального чи ствердного відтінку фрази і навпаки: питання перетворюється на образ словесної сукупності, границі якої він обмежує»³⁶. Саме тому, з точки зору Сартра, відмінність між поетом і прозаїком – абсолютна. «Що у них спільного? – запитує автор. – Справді, обидва пишуть. Але у цих дій спільним є лише рух руки, яка виводить букви. У решті їхніх світів зовсім не перетинаються, і те, що підходить одному, абсолютно неприйнятне для другого»³⁷.

³⁵ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 14.

³⁶ Ibid (див. част. 16).

³⁷ Ibid (див. част. 18).

Разом з тим автор зазначає, що у кожній поезії є частка прози, цебто семантичного сенсу, і навпаки. Хоча поезія у прозі – це, як правило, визнання митцем своєї невдачі, бо ж коли прозаїк хоче «полестити своїм здібностям» поетизмами, тоді його проза стає пихатою. І навпаки, коли поет розповідає, пояснює чи повчає, його поезія стає прозою, отже – він програв. Безперечно, є і герметична поезія, зрештою, як різновид вона далеко не єдина. Сартр сам зауважує, що «історія засвідчує й інші форми поезії»³⁸, однак усього цього він не бере до уваги, базуючись у своїх розмислах на одному-єдиному типі модерної поезії, що її можна назвати символістською і сучасною.

Розглядаючи предмет так, Сартр стверджує: «марно очікувати від поета ангажованості. Звісно, в основі поетичного твору може бути будь-яке почуття або пристрасть: гнів, соціальне обурення, політична ненависть. Але виразяться ці почуття не так, як у памфлеті чи проповіді. Прозаїк, мірою опису власних почуттів, робить їх усе доступнішими. А поет, навпаки, виливаючи у вірші свої пристрасті, може і не впізнати їх: почуття вже належать словам, що проймаються ними і перетворюють їх. Вони їх не передають навіть в очах самого поета»³⁹. Себто для поетів оголення власних емоцій і кризь цю призму життєвих колізій – важливіше за комунікацію з читачем. Однак цілком зрозуміло, що, коли б Сартр звернув увагу на інші літературні роди і жанри, коли б охопив думкою епічну, алегоричну, драматичну літературу, додавши спостереження над нею до свого редуکتивного погляду на поезію, він навряд чи дійшов би таких висновків стосовно поезії.

Крім того, як філософ не зовсім поділяю Сартрову дефініцію буття. Я свідомий того, що його «Буття і ніщо» – це великою мірою парафраза гайдеггерівського «Буття і часу». Сам Сартр не приховував цього, бо у вступі до своєї праці назвав її «*A la Recherche de l'Être*», себто «У пошуках буття». Як і десятки філософів до нього, Сартр не претендував на

³⁸ Sartre J.-P. Why Write? ; What is Literature?. – P. 31.

³⁹ Ibid (див. част. 17).

остаточне розв'язання проблеми буття, бо «трансфеноменальність» останнього виходить за межі можливостей нашого пізнання, і з цим не можна не погодитися. Саме тому він зосередив свою думку на бутті, доступному як для нашого чуттєвого, так і для розумового сприйняття, себто не феноменальному бутті. Це буття він поділяв на «буття-у-собі» і «буття-для-себе», скрупульозно досліджуючи їхнє взаємовідношення. Але тут він припустився кількох суперечностей.

Так, він наділив «буття-для-себе» (себто людину) свідомістю, що визначає себе у запереченні свого фізичного оточення, свого людського тіла, свого минулого й узагалі всього, що поза нею *не є нею*. Ця свідомість відривається від буття і потрапляє у тотальний і безкінечний стан афекту (*ekstasis*), а «буття-у-собі» перетворює усе стороннє щодо себе буття на ніщо (на анти-щось), щоб витворити перспективу і для себе, і для цього буття. Адже лише так ця свідомість здатна уможливити собі ймовірність свободи. Проте такий тотальний і нескінченний стан афекту породжує у людини біль, страждання і відчай.

Чим хвибує ця модель самоздійснення людини? По-перше, в ній порушено принцип внутрішньої когерентності, несуперечності, бо людина не може одночасно бути і в Бутті, і в небутті, адже *онтологічно Буття не має антитези*. Вийти за його межі людина не спроможна, бо воно вічне і безмежне (*plénitude de l'Être*). Вийти з буття вдасться лише тоді, коли його окреслювати соціологічно, а не онтологічно, як це робить Сартр. Приміром, людина може заперечити суспільство, не злютоване єдиним духовним началом, й у цьому запереченні дистанціюватися від нього (вийти за його рамки) і самотвердитися по-своєму. Про це цікаво і переконливо писав іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955)⁴⁰. По-друге, свобода породжує не лише страждання, а й радість, захоплення, ейфорію тощо. Я не можу погодитися із Сартром у тому, що людина буцімто «приречена на свободу», бо

⁴⁰ Див.: Ortega y Gasset J. Ideas y creencias / José Ortega y Gasset // Obras completas. 12 volúmenes. 1946–1983. – Madrid : Edición de Paulino Garagorri ; Editorial Alianza. – Vol. V. – 1953. – P. 377–489.

коли так, то людина приречена і на несвободу. Тут приреченість ні до чого. Людина стає вільною завдяки своїй освіченості, своєму розуму. Свобода волі людини значно складніша, ніж її представляє Сартр.

Як психолог я згоден із Сартром, що людина може свідомо уникати своєї відповідальності, яку для неї встановлює свобода. Так, це «зла віра». Але в житті те, що особистість сповідує, обстоює, стверджує, чинить, насправді не конче зумовлено її власним осмисленням (*reflection*) буття, а є виявом матеріального, психологічного, теологічного, політичного детермінізму. До того ж людина ототожнює себе з частковими «правдами» й «доцільностями» не обов'язково під примусом, а й із власної волі і при цьому відчуває себе не пригніченою, а навпаки – вільною.

У своєму критичному огляді французької літератури Сартр не вважав французьких письменників, які творили її з позицій католицької теології чи буржуазної ідеології (або у наш час – з позиції психоаналізу Фрейда та Юнга), людьми «злої віри». А зрештою, я думаю, що концептуальний академізм більшості письменників минулого й сучасного, яким зумовлено їхній естетичний, ціннісний та ідеологічний «вибір» (*choix*), є винятково їхнім власним духовно-інтелектуальним продуктом, до якого не має відношення хтось і щось поза ними суще. Звісно, інколи вони й справді були (і є) його творцями. Саме так ставали і стають філософами. Такими були, коли зі зрозумілих причин обмежитися низкою вибраних імен: Гомер, Данте, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Г. Лессінг, Д. Мільтон, Вольтер, Ф. Рабле, Т. Мор, Д. Віко, Ф. Шиллер, Ф. Достоевський, Ж. А. Мальро, Р. Тагор, А. Камю, Ф. Ніцше і сам Сартр.

Розділ 4

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ СТРУКТУРАЛІЗМ РОМАНА ІНГАРДЕНА

З-поміж послідовників феноменології Гуссерля чи не найбільше уваги питанням літератури, поезики, естетики та фільмології приділив польський філософ Роман Інґарден¹ (1893–1970). Чому саме? Казимир Твардовський, видатний історик естетики і сучасник Р. Інґардена, відповів на це приблизно так: те, що для Інґардена спершу було новим методологічним завданням, а саме: випробуванням і опрацюванням *методу*, – спричинилося до виникнення поглибленого аналізу естетичного предмета, а це згодом і стало його єдиною науковою метою і великим досягненням. Саме тому більшість основних праць Р. Інґардена присвячені естетиці. Хоча варто із сумом зауважити, що його наукові здобутки у повному обсязі навряд чи й сьогодні належно оцінені як філософами, так і філологами.

Так, у 70-х роках ХХ ст., одразу після смерті Інґардена, його інтелектуальна спадщина, без сумніву, була відомою

¹ Роман Інґарден народився 1893 р. у Кракові. Слухав філософію у проф. Казимира Твардовського у Львівському університеті, був докторантом Едмунда Гуссерля в університетах Геттінгена та Фрайбурга. Захистив докторську дисертацію «Інтуїція та інтелект у Анрі Берґсона». У 1924 р., здобувши габілітацію, став доцентом, а від 1933-го – професором Львівського університету. В роки німецької окупації працював над монографією «Спір про існування світу» (*"Spór o istnienie świata"*, Краків, 1947–1948). У 1945 р. очолив кафедру філософії у Краківському університеті. 1950-го влада Польщі звинуватила його в ідеалізмі та заборонила викладати в університеті. 1956-го цю заборону було скасовано, а 1960-го він вийшов на пенсію. Помер у 1970 р.

широкому загалові фахівців². Однак сьогодні, після трьох десятиліть деконструктивістських атак на наукову філологію і літературознавство зокрема, студії та ідеї філософа навіть у Польщі не перебувають в активному критичному обігові. Водночас дослідник цього питання Владислав Татаркевич наголошував, що «майбутню оцінку й рецепцію (філософської спадщини Інґардена. – *Ред.*) важко передбачити, хоча можна очікувати, що вона буде позитивною і корисною»³. На мою думку, користь цієї спадщини для осмислення літератури цілком очевидна вже сьогодні, бо за останні три десятиліття ані філософія, ані теорія літератури не створили нічого вагомішого за систему поглядів, яку запропонував Інґарден.

Я не в усьому погоджуюся з феноменологічним структуралізмом Романа Інґардена, однак вважаю, що його основні твердження про літературний твір не втратили своєї актуальності. Отже, їх підсумкове висвітлення, інтерпретація та оцінка є своєчасними і доречними.

Насамперед кілька загальних спостережень. Що, фактично, було причиною теоретичних розходжень Інґардена з його учителем Гуссерлем? Інґардена, як я зазначав у попередньому розділі, не влаштовував трансцендентальний ідеалізм Гуссерля, згідно з яким реальний світ, нейтралізований у нашій свідомості так званою феноменологічною редукцією, перестає бути предметом нашого іманентного (рефлексійного) спостереження, проте одночасно відкриває у нас таку свідомість, для якої реальний світ може, але не обов'язково мусить існувати. Чиста свідомість – абсолютна і безсумнівна. У такому разі весь реальний світ є інтенціональним, а це означає, що його існування опиняється у цілковитій залежності від чистої свідомості.

Інґарден писав: «Первинність чистої свідомості починає набувати метафізичного характеру: з одного боку, у формі

² Див.: Tatarkiewicz W. Roman Ingarden / Wladyslaw Tatarkiewicz // *Fenomenologia Romana Ingardena : Studia Filozoficzne* / red. J. Kuczyński. – Warszawa : Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 1972.

³ Ibid.

абсолютного існування чистої свідомості, а з другого – у формі екзистенціальної залежності від неї усього іншого життя, насамперед усього буття реального світу»⁴. Інгарден відкинув цю тезу Гуссерля і навіть у 1971 р. спробував переконати свого вчителя у її недоречності. Знакова праця Інгардена «Твір літературного мистецтва» / «Про мистецький твір»⁵ була першою із серії його філософських праць, в яких він обґрунтовано доводив помилковість трансцендентального ідеалізму без реалізму. Завершальною працею, в якій філософ обстоював цю свою онтологічну позицію, стала студія «Спір про існування світу»⁶.

Для методологічної зручності та дидактичної ефективності спробуємо розглянути, проаналізувати й оцінити основні ідеї праці «Твір літературного мистецтва» у формі запитань і відповідей.

Що таке літературний твір?

Інгарден відповідає: «якби нас хтось запитав, а чим, власне, є літературний твір (до цього філософ додає уточнення у виносці: «поняття “літературний твір” я вживаю для означення кожного твору так званої художньої літератури без огляду на те, чи це майстерний, чи маловартісний витвір мистецтва. А поняття “твір літературного мистецтва” застосовую лише у тих випадках, коли намагаюся розкрити конститутивні риси справді вартісного літературного твору»⁷. – *Ред.*), то ми мусили б із певним здивуванням визнати, що не знаходимо на поставлене запитання правильної та задовільної відповіді. Насправді наше знання про сутність літературного твору є не тільки недостатнім, а й передовсім вельми туманним і неповним. А може, це тільки ми, наївні, що зна-

⁴ Ingarden R. Spór o istnienie świata / Roman Ingarden. – Т. 1. – Kraków : PAU, 1947. – 564 s. ; Т. 2. – Kraków : PAU, 1948. – 561 s.

⁵ Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft / Roman Ingarden. – Halle : Niemeyer, 1931. Друге (виправлене і доповнене) видання цієї праці побачило світ у 1960 р.; третє – у 1965 р.; четверте – 1972-го; польською мовою цю працю видано 1960 р. у перекладі М. Турович.

⁶ Ingarden R. Der Streit um die Existenz der Welt. Bd. I, II/I, II/2 / Roman Ingarden. – Bd. 1 : Existenzialontologie. – Tübingen : Niemeyer, 1964.

⁷ Ibid.

ємо літературні твори лише зі спілкування з ними й не маємо жодного теоретичного знання у цій сфері, саме так до цього ставимось? Проте це не так. Коли з тим питанням ми звернемося до істориків літератури чи до критиків, ба навіть до людей, які займаються теорією літератури, то від них також не отримаємо сутнісної відповіді. Різноманітні судження, які доводилося чути на цю тему, часто суперечать одне одному і фактично не дають підстав підбити підсумок, на основі якого вдалося б розкрити суть літературного твору. Такі судження – радше вияв так званих “філософських” переконань певного дослідника, які незрідка є просто забобонами, набутими в результаті виховання і при звичаєння. Навіть у видатних працях з теорії літератури ми не знаходимо чітко поставленого питання щодо суті літературного твору; цю проблему потрактовано тут так, немовби йдеться про річ загальновідому, тому неістотну. [...] Без постановки і з’ясування центрального питання про суть літературного твору неможливо вичерпно розв’язати часткові питання. Отже, дати стислу відповідь на це питання неможливо»⁸. До задовільної відповіді ми можемо наблизитися у ході «сутнісного анатомування»⁹ літературного твору. У результаті цього анатомування «я маю намір виявити таку базову структуру, яка була би спільною для всіх літературних творів без огляду на їхню цінність»¹⁰.

Якою є базова структура літературного твору?

Інгарден дає таку відповідь: однією з визначальних рис сутнісної структури літературного твору є те, що вона складається із кількох різнорідних верств, або ж шарів. Самі ці верстви відрізняються між собою: а) характерним *матеріалом*, властивості якого зумовлюють індивідуальні ознаки кожної з них; б) *роллю* або ж функцією, яку всі вони виконують одночасно як стосовно інших верств, так і щодо загальної структури твору. Також треба мати на увазі, що лі-

⁸ Тут і далі цит. за: Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury / Roman Ingarden ; przeł. M. Turowicz. – Warszawa : PWN, 1960. – S. 23–24.

⁹ Ibid. – S. 24.

¹⁰ Ibid. – S. 26.

тературний твір і за відмінності матеріалу своїх окремих верств не є механічним конгломератом, розрізною сукупністю певної кількості складників, навпаки, він – органічна цілість, єдність якої формується на основі питомих властивостей цих різних верств. У такій сукупності існує верства, яка витворює структурний каркас усього твору, це – «верства цілісності *значень*». За своєю сутністю вона потребує усіх інших площин, а деякі з них визначає так, що вони саме в ній мають підставу для власного існування і залежать у своїй цілості від її вмісту, адже як складники літературного твору їх неможливо відділити від цієї центральної верстви»¹¹.

Отже, що це за обов'язкові верстви кожного літературного твору? Це:

- 1) верства словесних звучань і побудованих на них мовних звукових утворень вищого рівня;
- 2) верства значеннєвих одиниць або цілостей різного рівня;
- 3) верства різнорідних схематичних виглядів (*wyglądów*) і розгортань (*ciągów*) або зображальних періодів;
- 4) верства предметів, представлених у творі, та їхніх доль¹².

Стосовно першої верстви варто навести ще й таку думку Р. Інгардена: «відмінності між словами, зумовлені типом їхнього звучання, відіграють [...] важливу роль у будові літературного твору. Від типу використаних у ньому слів залежить не тільки особливий характер його звукової верстви [...], а й спосіб, у який двошаровість мови твору виконує свою роль стосовно інших його верств. [...] Зрештою, потрібно зауважити, що вже сама фонетична форма словесного звучання, а передовсім усе звучання містить у собі якості, важливі в естетичному плані»¹³.

Далі Р. Інгарден зауважує, що ще важливішими є явища «вищого рівня»: мовно-звукові властивості цілих словесних множин. До цих звукових утворень вищого рівня належать передусім ритм і темп. «Ритм є специфічною формальною якістю, яка виникає винятково завдяки почерговій повторю-

¹¹ Ingarden R. O dziele literackim. – S. 52.

¹² Ibid. – S. 53.

¹³ Ibid. – S. 75.

ваності (певних. – *Ред.*) звукових утворень. При цьому існує два основні типи ритмічних якостей: з одного боку, такі, що задля свого усталення потребують правильного повсякчасного повторення одних і тих самих акцентних чергувань, а з другого – такі, коли точна регулярність непотрібна. Навпаки, умовою їхньої появи є певна змінність. Перші – ритми “нормативні”, другі – “вільні”. [...] Точніше кажучи, кожен літературний твір наділений якоюсь ритмічною якістю»¹⁴.

Під «темпом» Інгарден має на увазі «швидкість» або «повільність» («лінивість») словесного плину й відповідну цим якостям «легкість» чи «ліниву обтяженість»¹⁵. До звукових утворень вищого рівня належить також мелодія. Із першим (звуковим) шаром пов'язані й сугестивні психоемоційні якості, здатні зворушувати реципієнта в процесі слухання або читання твору, пробуджувати у нього смуток, співчуття, радість, спокій тощо.

Підсумовуючи вельми ґрунтовні спостереження філософа над цим аспектом, можна сказати, що літературний твір завдяки поліфункціональності першої верстви стає естетично поліфонічним, себто гармонійним чи дисгармонійним у найрізноманітніших можливих виявах.

Онтологічно мовно-звукова верства є раз і назавжди усталеною зовнішньою даністю літературного твору, його «вбранням», тією доступною сприйманню предметністю, в якій усі інші його верстви знаходять свою зовнішню точку опертя. Однак конститутивний фундамент літературного твору міститься у верстві цілості значень нижчого і вищого рівнів. Значення сутнісно пов'язане з його словесним звучанням: «у ньому значення знаходить свою зовнішню осяжність, свій “вираз”, свого зовнішнього носія. Без “словесного звучання” [...] воно би взагалі не могло існувати»¹⁶.

Феноменологічно мовно-звукова верства відіграє істотну роль у перцепції твору. Вона може «заслонити» або відкрити, це – інтенційний автор, який веде до розкриття повідо-

¹⁴ Ingarden R. O dziele literackim. – S. 80.

¹⁵ Ibid. – S. 82.

¹⁶ Ibid. – S. 95.

млення (*Hundgabe Funktion*, за Гуссерлем), те «сподіване» твору, на якому споруджено психічне життя його протагоністів. Іншими словами, весь конотативний зміст (зокрема й ірраціональні моменти) без словесного озвучення був би скомпрометований, його наявність у літературному творі є «обов'язковою» (*Unertbebriches*).

Стосовно другого шару, – значеннєвих одиниць і цілостей вищого рівня та їх сенсу у мові літературного твору, – то звести відповідні міркування Р. Інгардена до якихось універсальних узагальнень неможливо, бо ця тема у нього надто розлога й у самому дослідженні прописана з винятковою скрупульозністю. Фактично – це монографія в монографії (цілий п'ятий розділ, що має назву «Верства значеннєвих утворень», с. 95–247). Семантика слова і речення в літературному творі взагалі й усе те, що філософ відносить до цієї верстви, безпосередньо не стосується мого питання. Тож я це не підсумовую, хоча змушений визнати, що сказане мною лишається неповним ¹⁷.

«Порівняймо речення в літературному творі з реченнями в науковій праці, – пише в передостанньому, 25-му параграфі п'ятого розділу Р. Інгарден. – Ми одразу помітимо, що перші істотно відрізняються від других, попри те, що мають ту саму форму, а часом, здавалося б, і той самий зміст: розповідні речення наукової праці – це виважені твердження в логічному сенсі, такі, в яких щось стверджується цілком серйозно і які не тільки претендують на правдивість, а і є правдивими або хибними. Натомість розповідні речення в літературному творі насправді не є чистими розповідними реченнями. Разом з тим їх не можна вважати серйозно постульованими твер-

¹⁷ У праці прописано: значення слова і назв; різницю між назвами та службовими словами; значення означеного дієслова; актуальні й потенційні складники значення слова; значення слів як членів речення і пов'язані з тим їхні зміни; значення слів, речення і зв'язки між реченнями як витвори суб'єктивних операцій; загальну характеристику речення; суто інтенціональний предмет простого акту судження; похідні суто інтенціональні відповідники значеннєвих одиниць; суто інтенціональний відповідник речення; зв'язки між реченнями і групи речень, створювані ними одиниці сенсу вищого рівня; характер квазітверджень, властивий розповідним реченням літературного твору.

дженнями, судженнями»¹⁸. Вони є *квазісудженнями* (*Quasi-Urteile*).

Що це означає? Будучи інтенціональними, квазісудження спрямовані на створення певних ментальних об'єктів, а не на відтворення того, що є чи було. Навіть в історичному романі, повісті, драмі висловлювання, хоч і містять у собі історичні факти, реалії, деталі, все одно зберігають свій квазіхарактер, бо їхня правдивість насамперед стосується реалій *представлення* певних сюжетів або, за Аристотелем, вони стосуються того, що могло і може бути, а не того, що було. Верифікацією їхньої «правди» є текст, а не поза-текст. Тільки такими вони здатні «створити ілюзію дійсності меншою чи більшою мірою, що не вдалося б чистим розповідним реченням. Вони несуть із собою сугестивну силу, яка дає нам змогу у процесі читання занурюватися у несправжній світ і нібито жити у світі, що в особливий спосіб є нереальним, але видається реальною дійсністю. До цього вельми таємничим чином підводить твір літературного мистецтва, а джерелом є передовсім особливий – недостатньо вивчений – характер квазісудження розповідних речень»¹⁹.

Як у літературному творі представлений фіктивний, або квазісвіт, як представлені предмети, події, процеси, себто об'єкти цього світу? Р. Інгарден відповідає: вони представлені «видимо», тобто аспектуально. За феноменологічною епістемологією, предмети матеріального світу являються нам залежно від нашого місця і точки спостереження як шерега їх виглядів, відомих нам. І тому ці предмети ніколи не можуть бути встановлені та визначені раз і назавжди, адже вони повсякчас здатні розкриватися нам із нової точки зору, являтися нам у новому аспекті. Описати їх остаточно в абсолютних категоріях неможливо. «Можна сказати, що кожний літературний твір щодо представлених у ньому предметів є принципово незавершеним: він завжди потребує подальшого доповнення, однак за допомогою тексту цього ніколи не можна довести до кінця»²⁰.

¹⁸ Ingarden R. O dziele literackim. – S. 229.

¹⁹ Ibid. – S. 242–243.

²⁰ Ibid. – S. 322.

Тому «фільтр» літературного твору зумисне обирає для представлення того чи того предмета певні іпостасні множини (або, як у Інгардена, множини виглядів (*wyglądów*)) і опускає інші. У результаті вони, ці предмети, стають схематизованими, а не завершеними. Це, своєю чергою, потребує багатозначності від другої значеннєвої верстви. Однак для того, щоб представлений предмет був вірогідним, справжнім, ці іпостасні множини (множини виглядів) мають бути взаємодоповнювальними – інакше предмет або не здійсниться, або лишиться невизначеним, туманним, розмитим. Одне слово, порушиться комбінаторика іпостасної (виглядової) множини, яка завжди апостеріорна й зумовлює або виникнення одного і того самого предмета, або амбівалентність. Як ця комбінаторика формується у часі й у сприйманні різних реципієнтів, «це вже залежить не від самого предмета й від добору його вмісту, а від різних обставин спостереження, також від низки чинників суб'єктивної природи, що змінюються від випадку до випадку» ²¹.

Схематизовані вигляди (*wyglądy*) можуть бути об'єктивними або довільними. У першому випадку вигляд зумовлений предметом, таким, яким він насправді є: у цьому разі схематизовані вигляди підпорядковані представленим предметам. У другому випадку схематизовані вигляди перебувають у стані готовності (напоготові) до актуалізації. «Чинники, які утримують вигляди літературного твору напоготові, частково вкорінені у попередньо обговорених інтенціональних властивостях корелятив речень. ...Вигляди, утримувані напоготові (у стані готовності), переходять зі стану чистої можливості, в якому вони перебувають завдяки простому підпорядкуванню представленим предметам, у стан певної актуальності, яка, проте, ніколи не є актуальністю конкретно пізнаного виду, але також уже не є і чистою потенцією» ²². Цей стан готовності забезпечує і підтримує образна, метафорична мова, художні порівняння тощо, себто мова, яка визначає зовсім інші предмети, ніж ті, що повинні бути

²¹ Ingarden R. O dziele literackim. – S. 336.

²² Ibid. – S. 338–339. Див. також: S. 341–342.

представлені. Ці довільні «аспекти» не є компонентами реальних предметів.

А якою є ситуація з виглядами (іпостасями), котрі не мають матеріального характеру і представляють те, що неможливо бачити, приміром з такими, як характер людини, її психічні стани, зміни й порухи її душі? Здавалося б, вигляд як термін тут недоречний, адже йдеться про зримий вияв і, відповідно, вигляд таких явищ, яких не видно. Отже, «вигляд» – це *contradictio in adjecto* (лат. – суперечність у визначенні, внутрішня суперечність понять. – *Ред.*)? Ні, переконливо доводить Інґарден, бо в літературному творі йдеться не про пряме оприєвлення й аналіз самих цих нематеріальних явищ, а про їхнє фізичне виявлення. Себто він твердить, що «також і психічні процеси та події або предмети виявляються у багатьох виглядах. Відповідно схематизовані внутрішні вигляди, – так само, як “зовнішні”, – входять до складу літературного твору»²³.

Які функції виконують схематизовані вигляди?

Інґарден відповідає так: «Перша і найважливіша функція виглядів у літературному творі полягає у тому, що завдяки їм представлені предмети можуть наочно проявитися у спосіб, визначений наперед самим твором. Якби виглядів у творі взагалі не було, представлені предмети в момент читання мали б визначатися через пусте домислювання; вони лише були б помислені цілком не наочно. [...] Представлені предмети були б тоді порожніми, суто “понятійними” схемами, і ніколи ні в кого не могло б виникнути враження, що він має справу зі своєрідною, живою квазіреальністю: її конкретність, чітка індивідуальність, жвавість, її своєрідна втіленість можуть виявитися тільки через актуалізацію виглядів, що перебувають наготові (у стані готовності)»²⁴.

Другою, не менш важливою, є естетична функція схематизованих виглядів. Адже останні мітять собою «не лише предмети, задіяні в окремих ситуаціях, а й, – опосередковано, – цілий представлений світ, що з'являється у творі, певним ес-

²³ Ingarden R. O dziele literackim. – S. 349.

²⁴ Ibid. – S. 351–352.

тетично цінним *стилем*, зумовленим типом їх способу проявлення. [...] Такі ціннісні якості і властивості стилю, по суті, належать до предметів, представлених у творі як предмети естетичні. [...] Якщо літературний твір має бути справжнім *твором мистецтва*, то вигляди, утримувані напоготові (у стані готовності) і пропоновані читачеві, мусять надати предметам, які проявляються через них, якихось моментів і властивостей художнього стилю, що ним опосередковано відмічена вся цілість твору. [...] Наведені міркування засвідчують важливу роль, яку верства утримуваних напоготові виглядів відіграє у літературному творі. Де-факто вона є його істотним елементом» ²⁵.

Чи представлені у літературному творі предмети виконують якусь роль?

Р. Інґарден відповідає: «Коли ми намагаємося збагнути розмаїті верстви літературного твору в їхній ролі щодо цілості твору, то відразу здається, що всі інші верстви наявні у творі насамперед для того, щоб довести предмети до відповідного представлення. Проте виявляється, що сама предметна верства існує в літературному творі винятково з огляду на саму себе, що вона не тільки є найважливішим елементом, віссю твору, для якої існує все, що взагалі є в літературному творі, а й, більше того, є чимось, що не виконує у творі жодної іншої функції окрім того, щоби просто бути. Та й фактично під час читання твору наша увага спрямована передусім на представлені предмети» ²⁶.

А насправді, доводить Інґарден, «найважливіша функція, яку можуть виконувати представлені предметні ситуації (себто верстви представлених предметів. – *Ред.*), полягає у представленні та об'явленні певних метафізичних якостей» ²⁷. Таких, приміром, як шляхетність, піднесеність, підлість, трагічність, жахливість, демонічність, святість, грішність, екстатичність тощо. Літературний твір найбільше потрясає нас тільки тоді, коли в ньому оприявляються власне оці, самі

²⁵ Ingarden R. O dziele literackim. – S. 362–364.

²⁶ Ibid. – S. 364–365.

²⁷ Ibid. – S. 371.

собою незримі метафізичні якості. Вони «не є ані властивостями певних предметів у звичному значенні цього слова, ані рисами тих чи тих психічних станів, а оприявнюються зазвичай у складних, часто вельми відмінних між собою *життєвих ситуаціях* чи міжлюдських *подіях*, ніби якась особлива їх атмосфера, що підноситься над ними й оточує речі і людей, втягнутих у ці ситуації, всепроникна атмосфера, яка своїм світлом усе освітлює»²⁸. Ось для того, щоб ці метафізичні якості були виявлені, всі верстви твору повинні оптимально і гармонійно взаємодіяти.

І, насамкінець, представлені предмети можуть слугувати символічними заміниками предметів іншого світу, що його безпосередньо презентувати неможливо²⁹.

Проблема «правди» та ідеї літературного твору

У праці «Твір літературного мистецтва» проблему «правди» розглянуто дуже побіжно. Інґарден твердив, що розповідні речення у літературному творі *sensu stricto* (лат. – у буквальному розумінні. – *Ред.*) не є судженнями, а тільки квазісудженнями, що їхні семантичні вмісти «нічого всерйоз» не доносять. Це було 1933 року. У 1945 р., одразу після завершення війни, він визнав, що його погляд на проблему «правди» не набув загального визнання, а, навпаки, зазнав значної різнобічної критики. Саме тому у Краківському університеті на організованому там семінарі з естетики Інґарден у присутності багатьох польських науковців виступив із двома доповідями: «Про різні розуміння правдивості у творі мистецтва» («O różnych rozumieniach prawdziwości w dziele sztuki») та «Про так звану правду в літературі» («O tak zwanej prawdzie w literaturze»). Для повноти уявлення про філосо-

²⁸ Ingarden R. O dziele literackim. – S. 368.

²⁹ Див.: Ibid. – S. 377–378.

фію літератури та загалом естетику Р. Інґардена огляд цих його доповідей видається доконечним.

В обох доповідях поняття «правдивості», «правди», «істинності» з винятковою скрупульозністю розглянуто як інфраструктурне явище. «Правдивість» («істинність») твору виявляється як уявна (ілюзорна) подібність представленого та позатекстуального предметів; як переконлива синтеза складових ознак представленого предмета; як переконлива і варта довіри функція представленого предмета; як досконале художнє втілення представленого предмета; як послідовна зв'язність якісних моментів літературного твору; як щирість і правдивість автора (але при цьому філософ виділяє й розмежовує три різні іпостасі останнього); як мистецтво довершеності, зрілості (*dojrzałość*) твору; як сила впливу твору на реципієнта.

Зрештою, «істинність» («правдивість») твору мистецтва можна трактувати і так: «мистецький твір є “правдивим” у тому сенсі, що він є “справді” цінним *витвором мистецтва*. [...] При цьому варто застерегти, що коли йдеться про “правдивість” твору мистецтва в такому сенсі, то разом з ним поняття твору мистецтва звужується так, що мається на увазі тільки *цінний* витвір мистецтва, до того ж цінний саме як *витвір мистецтва*, а не з огляду на якісь інші, другорядні відносно нього або похідні міркування»³⁰. Трактувати правду / істинність як правдивість у такому розумінні будемо за умови, що читатимемо твір як літературний, власне як мистецький, а не, приміром, як науковий трактат, бюрократичний звіт чи психологічний документ про переживання автора. Будь-яке інше, окрім літературного, читання твору спотворює його і є помилковим, фальшивим³¹.

Насамкінець філософ запитує, чи «правду» («істину», правдивість) літературного твору можна розуміти як уміщену в ньому ідею (див. підрозділ VIII «Правда в літературі як уміщена в ній “ідея”»). І відповідає так: «Ще в одному ви-

³⁰ Ingarden R. *Studia z estetyki* / Roman Ingarden. – Т. 1. – Warszawa : PWN, 1957. – S. 387.

³¹ Ibid. – S. 395.

падку цю цінність твору мистецтва поєднують із “правдивістю”, яка якимось не вельми ясним чином пов’язана з різноманітними, схарактеризованими вище, “правдивостями” і водночас тяжіє до такого значення, з огляду на яке твір містить певну “істину” (“правду”), й ця “істина” є не що інше, як “ідея” твору. Але у зв’язку з появою поняття “ідея твору мистецтва” виникає нова суперечка. Існування ідеї у творі мистецтва обстоюють ті критики або теоретики мистецтва, котрі у творі мистецтва прагнуть виявити так звану “ідеологію” автора. Існування цього поняття, навпаки, заперечують так звані формалісти, котрі бачать у творі мистецтва лише так звану “форму” (по-різному її розуміючи). Введення поняття “ідея” твору мистецтва, своєю чергою, ускладнює всю сукупність питань, пов’язаних із його “правдивістю”, бо навколо означеного поняття було нагромаджено стільки не уточнених понять, теорій, взаємозаперечних тенденцій, часто позанаукових, що ця справа потребувала б більш детального обдумування для того, щоби після очищення поняттєвого ґрунту стало можливим узагалі розпочати дискусію на порушену тему»³².

Є, однак, твори, які належать до літератури і містять у собі так звану «тенденцію», себто намір переконати читача у правдивості тієї чи тієї ідеї. Ця тенденційність виявлена або явно, або завуальовано у самій структурі творів. По суті, така література розходиться з властивою функцією літературного мистецтва. Це в жодному разі не означає, що вся «тенденційна» література позбавлена естетичних якостей і достоїнств. Адже, коли тенденційність таких творів не впливає негативно на їх структуру і не нівечить нашу естетичну перцепцію, то немає потреби заперечувати їхню літературність. Літературний твір, поза сумнівом, може виконувати ту чи ту позалітературну (іншу) функцію (культурологічну, етичну і т. д.), проте ця супутня функція не є йому органічно властивою. Бо, наголошує Р. Інґарден, *«основною і властивою функцією усього твору мистецтва є уможливити читачеві, – звісно, за відповідного його ставлення до*

³² Ingarden R. *Studia z estetyki*. – S. 388.

твору, – уконституювання одного з належних до нього, ймовірних предметів естетичних. Функції окремих елементів або рис цього предмета мають підпорядковуватися головній функції, діяти разом з нею. А всі інші функції, які літературний твір може виконувати в культурній чи моральній атмосфері певного суспільства або здійснюючи вплив (наприклад, моральний чи деморалізуючий) на окремого читача, є для твору похідними, хоча вони можуть бути з того чи того погляду визначними і додати творові, окрім його художньої вартості, певних нових вартостей, але *іншого роду*. Літературний твір не покликаний виконувати ці інші функції, і якщо він їх не виконує, то це йому нічим не шкодить (*uwłacza*). Якщо ж він натомість не виконує визначальної, властивої собі функції, він тим самим не виконує свого призначення, і хоч не перестає при цьому бути літературним твором (себто, попри все, належить до літератури), він є “невдалим”, поганим, позбавленим художньої вартості твором»³³.

Про пізнання літературного твору

У 1937 р. у львівському видавництві “Ossolineum” побачила світ друга монографія Романа Інґардена – «Про пізнавання літературного твору» (“O rozpoznaniu dzieła literackiego”), в якій він постарався відповісти на власне запитання: «Як ми пізнаємо завершений і утривалений літературний твір?». На початку філософ подає важливе уточнення: «Пізнання є тільки одним із різновидів спілкування читача з літературним твором. Але і воно може відбутися різними способами, що ведуть до відмінних пізнавальних результатів. При цьому і різnorodність типів літературних творів відіграє тут важливу роль. Тому передовсім варто з’ясувати загальну схему піз-

³³ Ingarden R. Studia z estetyki. – S. 55.

навання літературного твору, а вже потім перейти до виявлення окремих елементів цього пізнання»³⁴.

Про загальну схему пізнання Інгардена та пов'язані з ним психологічні переживання читача говорити не буду, бо, як на мене, без кількісного аналізу тут важко обійтися, а говорити про пересічного чи «уявного» читача (як це робить Вольфганг Ізер) було б зайвим.

Пізнання літературного твору уможливлене його читанням, що може бути пасивним або активним. За пасивного, механічного читання, яке трапляється доволі часто, ми свідомі того, що читаємо. «Обсяг розуміння обмежується зазвичай до відносно вузької фази речення, яке ми власне читаємо, але при цьому ми ясно не усвідомлюємо, *про що* читаємо і *яким є* те, *про що* ми читаємо. Ми перебуваємо радше в позиції здійснення смислу самого речення, однак не засвоюємо його так, щоб через нього поставитися до самих предметів. Ми надто зв'язані смислом почергово прочитуваних речень; читаємо, як-то кажуть, “речення за реченням”, та й то реченням, узятим радше в ізоляції, без синтетичного пов'язування його смислу з доволі віддаленими реченнями. Якщо б нас хтось попросив на основі такого читання на власний розсуд “викласти зміст” прочитаного, то ми цього не змогли б зробити; найбільше, на що ми спромоглися б, – за відповідного обсягу пам'яті, – це у певних межах *повторити* прочитаний текст»³⁵.

Активне прочитання твору відбувається тоді, коли ми осмислюємо значення прочитаних речень з позиції їхньої первісної смислової безпосередності і динаміки, яка, своєю чергою, робить нас співтворцями визначених предметів. Це і є єдиний шлях до предметів, про які йдеться у творі³⁶. Од-

³⁴ Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego / Roman Ingarden // Studia z estetyki / Roman Ingarden. – Т. 1. – Warszawa : PWN, 1957. – S. 3.

³⁵ Ibid. – S. 27.

³⁶ Не можу тут не пригадати, що цим своїм судженням Інгарден завдячує Гуссерлю, котрий доводив: значення слів і речень базується на їхньому універсальному внутрішньому змісті й відкривається нам інтуїтивно. Дещо подібні погляди мали видатний німецький філолог, фактично енциклопедист, Вільгельм Гумбольдт (1767–1835) та український філолог Олександр Потебня (1835–1891), які вважали, що це значення зумовлене «внутрішньою формою слова», а остання, своєю чергою, – «народним духом».

нак, щоб дійти повного пізнання літературного твору, передовсім потрібно дістатися до всіх його шарів, зокрема до естетичної перцепції верстви його предметів (людей, речей, процесів, подій і т. д.).

Щоб читач досягнув такої перцепції, він мусить виходити поза те, що експліцитно наявне у верстві предметів. Йому треба «конкретизувати» ці предмети. Що це означає? Це означає – виповнити в них (заповнити власним інтелектуальним зусиллям) природні і неминучі «прогалини» презентації, так звані місця невизначеності (*miejsca niedookreślenia*). Про це, як і про часову перспективу у літературному творі, ми поговоримо в окремих відповідних розділах.

Яких же критико-епістемологічних висновків стосовно пізнання літературного твору доходить Інґарден? З одного боку, літературний твір існує незалежно від пізнавального процесу і має власні атрибути, які доводять його незалежність. Одне слово, філософ вважає, що літературний твір сам у собі має свій очевидний екзистенціальний фундамент. Але, з другого боку, літературному творові властива екзистенціальна гетерономія, тому він є предметом суто *інтенціональним*, себто заякореним у свідомі творчі акти письменника і читача, які приписують, надають йому тих чи тих якостей. Тому те, що читач застає (себто має як фактично наявне) у контакті з твором, зводиться тільки до повного фонологічного (*brzmieniowego*) матеріалу або ж до впорядкованих графічних символів, тоді як уся решта верств літературного твору мусить бути реконструйована (в Інґардена – «конкретизована») його власним зусиллям.

Отже, «щоби пізнати певний літературний твір по можливості об'єктивно, потрібно спершу докласти зусиль до його якнайповнішої реконструкції»³⁷. А це не проста справа. Фактично «можна сказати, що реконструкція твору тоді є правильною (*wierna*), коли вона під кожним оглядом є такою ж, як і сам твір»³⁸. При цьому треба мати на увазі, що оскільки твір є багатшаровим, а окрім того має розіпнутість (трива-

³⁷ Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – S. 185.

³⁸ Ibid. – S. 183.

лість. – *Ред.*) від початку до кінця, у результаті чого містить у собі величезну кількість різнорідних елементів і рис, які з цього випливають, то практично його реконструкція дуже часто є більше або менше неправильною... Твір у всіх своїх «фазах» (точніше – частинах) є «рівночасний», і «...лише впорядкування цих частин стає причиною того, що під час читання ми мусимо ознайомлюватися з ними у почергових часових фазах; звідси випливають часові перспективи, в яких він нам постає. На цьому шляху ми доходимо розуміння, що така неправильність виникає у будь-якій реконструкції літературного твору, а разом з тим усвідомлюємо і неможливість її усунення»³⁹.

Саме тому потрібно відрізнити передестетичне пізнання літературного твору від пізнання його естетичної конкретизації. Передестетичне пізнання – загалом осяжне завдання, бо в ньому йдеться про виявлення того, що фактично наявне в тексті (*in praesentia*) і що в ньому фактично відсутнє (*in absentia*); це пізнання має інтерсуб'єктивний характер, бо залежить не лише від конкретного досліджуваного тексту, а й від позатекстуальної реальності, позатекстових чинників.

З інтерсуб'єктивного статусу цього пізнання випливає, що на його базі можна створити об'єктивне літературознавство як суто дескриптивну науку. «Засади́ним розді́лом дослі́джень науки про лі́тературу є *характероло́гія окремих лі́тературних творі́в*. Ї́ї зава́дання полягає в *описові́й* характеристичі́ твору, се́бто описі́ його *сутні́сних (і́стотних)* рис і складни́ків. Зава́дання це, як я зазначив, засади́чне. Цим я хочу сказа́ти, що: 1) його ви́рішення дає́ нам ко́рпус твердже́нь про лі́тературни́й інди́від, без якого взага́лі не і́снує жодного науко́во обі́рунто́ваного зна́ння про нього; 2) ці твердже́ння даю́ть факти́чний ма́теріал для усі́х подальши́х лі́тературозна́вчих зава́дань, зокре́ма як *характерологі́чних* зава́дань ви́щого рівня́, так й і́сторични́х, а також зрешто́ю для низки зава́дань, які́ вже нале́жать не до науки про лі́тературу, а до різни́х наук, що пере́буваю́ть із нею у більш-менш ті́сних зв'язка́х, примі́ром, для *культуро́логії* (описово́ї й іс-

³⁹ Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – S. 183–184.

торичної), для психології творчості, бібліопсихології тощо»⁴⁰.

Це, сказати б, *modus operandi* передестетичного пізнання. Причому увага такого висвітлення має бути зосереджена тільки на тому, що «експліцитно наявне в тексті або є в ньому усталеним (хоч би й “між рядками”). Те, чого в тексті немає або що не було усталене через звукову і значеннєву верству, до самого твору не належить або ж становить його “місце невизначеності”, що як таке власне має бути встановлене під час аналізу твору. Коли якийсь твір є для нас насправді незрозумілим без сторонньої інформації, то ми викривлюємо його, якщо робимо його зрозумілим не на підставі докладнішого читання і спроб кращого розуміння, передовсім завдяки самому аналізу значеннєвої верстви, а додаванням різних доповнень та коментарів. Твір у такому разі є незрозумілим і як такий власне є певним літературним індивідом, що має бути досліджений у своїй цілком визначеній незрозумілості»⁴¹.

Що стосується конкретизації чи заповнення місць невизначеності, то Інгарден твердить: «по-перше, варто пам'ятати, що справа виповнення місць невизначеності (недоокреслення) належить уже не до самого аналізу твору, а до завдань, які при цьому ж творі, можливо, є його *конкретизаціями*. По-друге, імовірно, є не одне-єдине, а багато різних виповнень певного місця невизначеності. Тож не обов'язково визначення (виповнення) твору повинно відбуватися у такий спосіб, як це робили б чи сам автор, чи сучасні йому читачі. При цьому, можливо, власне визначення (виповнення, доокреслення. — *Ред.*), відмінне від того, яке йде за думкою сторонніх історичних відомостей, значно ліпше гармонізує з цілістю твору. Зрештою, — і це суттєво, — виповнення місць невизначеності повинно відбуватися на *підставі* і *згідно* з умістом значеннєвого шару самого твору. І хоча цілком можливо, що, виповнюючи твір на підставі сторонньої інформації, ми робимо це *згідно* з твором, проте так само можливо,

⁴⁰ Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. — S. 231–232.

⁴¹ Ibid. — S. 233.

що таке виповнення місць невизначеності не тільки буде *не обґрунтоване* текстом, а й, що гірше, з ним не узгоджуватиметься. Адже не завжди історична узгодженість є літературною узгодженістю. Однак не підлягає сумніву те, що коли йтиметься про таку реконструкцію конкретизації певного твору з *минулої* епохи, яку могли мати *сучасні* авторові читачі, то черпання слушної і достатньої інформації *з-поза* самого твору є потрібним і бажаним»⁴².

Отже, літературний твір є явищем інтерсуб'єктивним. І тут потрібно наголосити, що літературознавство «цікавить не тільки ця інтерсуб'єктивна іпостась літературного твору, а й твір у своїй конкретизації, особливо у своїй естетичній конкретизації. Варто пам'ятати, що така конкретизація є, – принаймні на практиці, – не інтерсуб'єктивним, а монособ'єктивним предметом. Стосовно *спільних* рис цих конкретизацій ми справді можемо, – як я намагався показати, – доходити інтерсуб'єктивно верифікованих тверджень, проте щодо їхніх своєрідних особливостей це видається неможливим. Тому небезпечно зараховувати такі твердження до *науки* про літературу, хоча вона й *не може їх зректися* як певного цінного інформаційного матеріалу. Окрім того, пізнання естетичної конкретизації літературного твору передбачає, так би мовити, пропускання її через естетичне переживання, що для дослідження літературного твору як схематичного творива не є потрібним. З огляду на все це... варто дослідження естетичних конкретизацій віднести до іншої галузі знання про літературу, а саме: до літературної критики»⁴³.

Крім описового аналізу окремих літературних творів, наукова літературна характерологія покликана також описати різні типи літературних творів, які виокремлюють залежно від того чи того розподілу творів за групами. Останні, як відомо, можуть бути, зокрема, такими: а) група творів одного автора; б) група творів певного напрямку чи літературного стилю; в) група творів певної епохи; г) група творів певної мови чи народу; д) різні групи творів згідно з так званими

⁴² Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – S. 235.

⁴³ Ibid. – S. 236.

літературними жанрами. Тут також вимальовуються завдання, пов'язані з дослідженням окремих типових структурних елементів композиції літературних творів й окремих типових мотивів, сюжетів тощо.

Допоміжною науковою дисципліною для цієї науки є історія літератури, яка досліджує питання, хто, коли і за яких обставин створив певний твір, в якому психічному стані був автор, коли писав свій твір. Щоправда, тут історика літератури підстерігають певні небезпеки, зокрема, якщо він недостатньо обізнаний із методами наукової психології. Брак такої обізнаності часто призводить до нагромадження пліток про автора.

Не менш важливими для наукової літературної характеристики є: проблеми впливів, що їх справляють твори одного автора на іншого автора; проблема історичного стану тексту, його автентичності, стану рукопису, можливої наявності багатьох редакцій і списків одного й того самого твору; проблема структурних змін у масиві літературної продукції певного автора, появи в його прозовій продукції нових форм, нових характерних ознак, нових літературних концепцій, які є ледь помітними в його ранній творчості і які, наростаючи з часом, породжують нову літературну якість; проблема історичного розвитку певних літературних напрямів, пов'язана з виникненням, так би мовити, певних літературних родин і поступовими змінами у різних поколіннях цих родин (а не з долями чи взаєминами авторів цих творів, наголошує Р. Інгарден); проблема співіснування, або ж, точніше кажучи, одночасного розвитку в різних літературах протиспрямованих літературних напрямів, що так чи так впливають одне на одного й у підсумку породжують «літературну атмосферу» певної епохи (яка спричинює існування певного культурного витвору: літератури певної культурної спільноти тієї чи тієї епохи).

Але найвищим завданням усієї окресленої вище сукупності історико-літературних досліджень є «вивчення *історичного процесу змін літературних атмосфер у шерезі епох* певної мовної чи культурної спільноти (єдності). Тільки тут

можна накреслити великі лінії розвитку літератури як окремої цілості, що виникає у часі, постійно збагачується і, попри завмирання окремих напрямів та деактуалізацію багатьох творів і т. д., як цілість не зникає, а, навпаки, повсякчас прибирає нового обличчя разом з новими літературними поколіннями. Водночас ця цілість у різних епохах проходить різними шляхами в тому сенсі, що змінюється її *роль* у загальному культурному набутку й житті народу чи культурної спільноти, яка витворила цю літературу. Так потрактованій історії літератури відкриваються дуже широкі перспективи, які пов'язують її з історією культури та історією політичних і суспільних змін, а також із динамікою еволюційних процесів певної суспільності»⁴⁴.

Той факт, що існують різні ймовірні і тому рівноправні конкретизації одного й того самого літературного твору, ставить перед історією літератури нові завдання, що ними, на думку Р. Інгардена, подосі належно не займалися. Про що йдеться? Якщо естетичне відкривається нам як дослідникам тільки інтерсуб'єктивно, мірою встановлених у конкретизаціях спільних рис, то йдеться про накреслення *історії конкретизацій* певного твору в одній епосі або в різних епохах, а в цьому зв'язку – про історію «життя» літературного твору. Це означає, що конкретизації літературного твору в одній чи різних епохах, відображені в рецензіях, статтях, історіях літератури, публічних лекціях, дискусіях тощо, можна звести до інтерсуб'єктивних узагальнень, які вказують на «життя» літературного твору, і, навпаки, відсутність таких узагальнень свідчить про його історичну «смерть».

Підсумки:

1. «Наукова літературна характерологія розглядає твір у його суто об'єктивній схематичній структурі як певний *позачасовий* предмет, тоді як історія літератури трактує його не тільки як *витвір історичного процесу*, ба більше – як певний предмет, *уплетений* у різні історичні процеси навіть після своєї появи.

⁴⁴ Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – S. 240–241.

2. З огляду на це історія літератури повинна розв'язувати низку спеціальних історичних проблем (як, наприклад, проблему літературної атмосфери та її змін, проблему історії конкретизації твору та його позірного чи фактичного життя тощо), яких не існує для літературної характерології.

3. Характерологія літературних типів різного роду передбачає дослідження лише з позиції об'єктивної спорідненості між літературними творами тієї чи тієї групи, тоді як *історія літератури* [...] мусить під час творення груп враховувати також інші чинники, зокрема момент часу появи окремих творів та їхню зумовленість чи *літературною атмосферою* доби, чи іншими чинниками літературної або ж навіть поза-літературної природи. Найяскравіше ця відмінність вимальовується під час характерологічного та історичного трактування літературних напрямів.

Взаємовідношення обох галузей науки про літературу визначені тим, що літературна характерологія – це наука, більш незалежна від історії літератури. Остання ж змушена користатися з допомоги не лише характерології, а й низки допоміжних наук (наприклад, історичної психології особистості, загальної політичної історії та історії культури)»⁴⁵.

І на завершення: яку мету ставив перед собою Інґарден у своїх епістемологічних та онтологічних міркуваннях про літературу? «Я вважаю, – писав він на закінчення праці «Про пізнання твору літератури» (в її редакції 1957-го, а потім і 1966 року), – корисним і бажаним для дослідників літератури, щоб вони мали відповідну філософську культуру, причому в різних її відгалуженнях, таких як психологія, етика, естетика, а зокрема онтологія літературного твору, щоби вони були обізнані з поглядами, викладеними в руслі цих наук, і щоб на цій підставі виробили в собі відповідну дозу критицизму і більш глибоке усвідомлення власної наукової праці, а також щоби вони старалися знаходити у дослідженнях онтології літературного твору дороговкази для своїх спеціальних досліджень»⁴⁶.

⁴⁵ Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – S. 246.

⁴⁶ Ibid. – S. 250–251.

Розділ 5

МОРИС МЕРЛО-ПОНТІ: РЕВІЗІЯ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ

Із професійних філософів феноменологічного й екзистенціального напрямку слід згадати Моріса Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961), знакову постать у розвитку феноменології. У його науковому проекті література та мистецтво не посідали чільне місце, як це було у Сартра, але те, що Мерло-Понті сказав про них у трьох есеях «Сумнів Сезанна», «Роман і метафізика», «Скандальний автор»¹, без сумніву, заслуговує на згадку.

Мерло-Понті як феноменолог розійшовся з Гуссерлем, ознайомившись із його концепцією так званої феноменологічної редукції (*epoché*), за якою, щоб пізнати світ як явище нашої свідомості, його потрібно звільнити від будь-якого трансцендентного чи іманентного буття, «виставити за дужки». Мерло-Понті вважав, що така редукція немислима, бо світ у перцепції людини не поділяється на феноменальність і трансцендентальність, й останні однаковою мірою можуть бути темами рефлексії. Гуссерлівська редукція не дає нам можливості розмірковувати над тим, що не обов'язково становить предмет нашого сенсорного сприйняття, але є частиною «буття-у-світі». Позбавлені трансцендентального виміру література та мистецтво не мають філософського, себто концептуального значення. На основі цієї принципової тези й написано згадані есеї. Ми не будемо усіх їх реферувати, однак стисло перекажемо першу – теоретичну – частину есею

¹ Усі три есеї увійшли до книги «Сенс і нонсенс» М. Мерло-Понті, див.: Merleau-Ponty M. Sens et non-sens / Maurice Merleau-Ponty. – Paris : Éditions Nagel, 1948.

«Роман і метафізика», яка стосується взаємозв'язку філософії та літератури – ключової теми цього дослідження. Другу частину есею, де автор, аналізуючи твір Сімони де Бовуар «Гість» («L'Invitée», 1943), текстуально доводить метафізичність роману, ми наразі не реферуватимемо.

Отже, Мерло-Понті пише, що твір великого романіста завжди спирається на дві чи три філософські ідеї. Для Стендаля це були поняття Его (*le moi*) та Свободи; для Бальзака – це загадка історії як виявлення сенсу у випадкових подіях; для Пруста – це те, як минуле вклинюється у сучасне, а також присутність та сучасність утраченого часу. Функція романіста полягає не в тому, щоб довести ці ідеї тематично, а щоб зробити їх для нас такими ж оприявненими, як і реальні речі. Роль Стендаля полягає не в докладному поясненні суб'єктивності; для нього достатньо тільки зобразити її. Так, як він це робить у романі «Червоне і чорне».

А все-таки дивно, що, коли письменники починають виважено розмірковувати над філософією, їм складно впізнати ті ідеї, які для них по-справжньому близькі. Стендаль захоплюється «ідеологами»; Бальзак виказує свої погляди про тісний зв'язок тіла і душі, економіки та цивілізації, формулюючи цей зв'язок мовою спіритизму. Пруст інколи перекладає свою інтуїцію про час на релятивістичну і скептичну філософію, а іншим разом – на сподівання безсмертя, яке, однак, нівелює саму Прустову інтуїцію.

Тривалий час вважали, що філософія та література мають не лише різні способи говорити про речі, а й різні цілі. Однак із кінця XIX ст. зв'язок між ними тіснішав. Першою ознакою цього замирення була поява гібридного способу висловлювання з елементами інтимного щоденника, філософського трактату та діалогу. Творчість Чарльза Пері (Charles Peguy) є вдалим прикладом цього. Відтоді стало очевидно, пощо письменнику, щоб висловитися, звертатися до філософії, політики і літератури, – адже відкрився новий вимір досліджень. «Кожна людина має свою метафізику чи то явну, чи то приховану, бо без неї людина не існує», – пише Пері у «Нашій юності». Інтелектуальні твори завжди тяжіли до

того, щоб встановити певний зв'язок зі світом, різними вираженнями якого є література і філософія, а також політика. Але тільки зараз це тяжіння оприявнилося. Непотрібно було чекати на виникнення екзистенціальної філософії у Франції, щоб окреслити життя як приховану метафізику, а метафізику – як «прояснення» людського життя.

Само по собі це засвідчить історичну потребу і важливість філософії. Вона є усвідомленням руху, що старший за неї. Вона розкриває сенс цього руху та прискорює його ритм. Класичну метафізику можна було вважати професією, до якої література жодною мірою непричетна, оскільки в її основі лежав незаперечний раціоналізм, що був переконаний: тільки він за допомогою узгоджених концептів може зробити світ і людське життя зрозумілим. Це більше пояснення, аніж прояснення життя. Те, що Платон сказав про «саме» і про «інше», без сумніву, стосується людських взаємин; і те, що Декарт сказав, що сутність та існування Бога ідентичні, певною мірою дотичне до того місця суб'єктивності, де уже неможливо відрізнити Бога від пізнання думкою самої себе; і те, що Кант сказав про Свідомість, безпосередньо стосується нас. Отже, всупереч відважним началам (наприклад, у Декарта), філософи завжди описували власне існування – чи то у трансцендентному театрі, чи як момент діалектики або концептів, – подібно до первісних людей, які представляли і проектували його у міфах. Людина накладала метафізику на свою природу, яка керувалася перевіреними формулами, але яку ніколи не піддавали сумніву у суто абстрактних драмах мислення.

Усе змінилося, коли феноменологія та екзистенціалізм поставили собі за мету не пояснити світ чи віднайти його «умови можливості», а радше сформулювати досвід світу, контакт зі світом, який передує будь-якій думці про нього. Після цього усе метафізичне в людині вже не можна приписувати чомусь, що перебуває по той бік її емпіричного буття, – Богові, Свідомості. Людина метафізична в самому своєму бутті, у своїй любові, своєму гніві, у своїй індивідуальній та колективній історії. І тому, попри думку Декарта, метафізика – це

не заняття, що займає лише кілька годин на місяць; вона, вважає Паскаль, присутня у найменшому порухові серця.

Відтепер завдання і літератури, і філософії більше не можна розглядати окремо. Коли хтось хоче висловити досвід світу і показати, як свідомість переходить у світ, він більше не може твердити, ніби досягнув ідеальної прозорості висловлення. Філософське висловлення передбачає таку ж двозначність, як і літературне висловлення – якщо світ можна виразити тільки в «історіях». Тут ми побачимо не лише гібридні способи зображення, а й те, що роман і театр є цілком метафізичними навіть тоді, коли не використано жодного слова з філософії. Крім того, метафізична література у певному сенсі обов'язково буде аморальною, адже більше немає людської природи, на яку можна покластися. Вторгнення метафізики у людські вчинки спричинює вибух того, що колись було «старою звичкою».

Розвиток метафізичної літератури – це кінець моральної літератури; роман Сімони де Бовуар «Гість» є прикладом цього ².

Два твердження у цьому тексті потребують чіткішого окреслення, а саме: метафізичність та аморальність роману. Що, власне, вкладав Мерло-Понті у ці поняття? Смыслові відповіді його текст не дає, однак її можна відтворити на основі описаної сюжетної драми роману Сімони де Бовуар, на матеріалі його зображень, взаємозв'язків його протагоністів – П'єра, Франсуази і Ксав'єра – та загадкових обставин, в яких вони переживають свою любов «на трьох». Текстуальна фіксація цієї любові позбавлена чіткого семіотичного співвідношення. Екзистенціальний контекст настільки згущений, езотеричний, що ця любов стає або безглузда, або абсурдна, або, врешті-решт, її неможливо пояснити термінами «звичайної» моралі. В абсолютному сенсі герої роману не несуть відповідальності за свій вибір (так, як би це мало бути за Сартром). Життя кинуло їх у світ без їхньої на те згоди. Їхня «провина», якщо тут узагалі можна говорити про якусь провину, зумовлена і доведена до абсурду загальною та первісною Провиною чи долею, яка оп'янила їх, як і всіх людей,

² Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. – P. 26–28.

призначенням народитися у визначеному часі, у визначеному місці і середовищі, із визначеним обличчям. Хай би що вони робили, стиль їхнього існування не залежить від них. Чи, в такому разі, їхня поведінка втрачає сенс? Виходить, що так, бо в абсурдному світі вона завжди буде абсурдною. Ця поведінка – не причина, а наслідок.

До яких висновків підштовхує нас інтерпретація Мерло-Понті цього твору? Вочевидь, протагоністи роману «не приречені бути вільними», навпаки – вони, як і «буття-у-собі», узалежнені від часу і простору, в якому їм судилося жити; їхнє життя абсурдне. Оскільки цю залежність головні герої не усвідомлюють і, тим самим, не виправдовують, їхня свідомість позбавлена рефлексивності. Вони несвідомі того, що вони свідомі. Чи, в такому разі, їхні міркування про своє буття у світі – брехня самому собі? Ні, ці міркування – не «зла віра», а їхня трагедія.

Отже, не ілюзорна свобода людини, а метафізичність буття зумовлює людське існування, тому є його ключовою проблемою. Так, роман – заангажований жанр, але не в сенсі зумисного морального чи політичного зобов'язання, а в сенсі метафізичного, фундаментального зображення у ньому буття. Цікаво, що це принципове розходження із Сартром не завадило Мерло-Понті в есеї «Скандальний автор» (“Un Auteur scandaleux”)³ стати на захист Сартра від безперервних нападок на його літературні твори, філософські і філологічні постулати. Мерло-Понті доводить, що ті «митці», які вважали Сартра скандальним автором, і ті християнські й марксистські критики, які вдають із себе гуманістів, самі винні у цих моральних та ідеологічних гріхах, у яких звинувачують Сартра. Отож «та щедра картезіанська чеснота, котра робить життєву поведінку Сартра гуманною і заспокійливою, завжди надаватиме його творам бентежного характеру, оскільки ці якості виявляють долюдський корінь такої чесноти. Те, що робить людину Сартра такою згодливою і готовою до компромісів, робить автора Сартра таким скандальним»⁴.

³ Merleau-Ponty M. Sens et non-sens. – P. 47.

⁴ Ibid. – P. 48.

Розділ 6

ЖОРЖ ПУЛЕ:

«КРИТИКА СВІДОМОСТІ»

Серед близьких до нашого часу європейських філологів, котрі у своїх літературознавчих дослідженнях керувалися феноменологічною парадигмою, найвидатнішими у 1940–1960-ті рр. були женецькі «критики свідомості» (*critique de la conscience*): Марсель Реймон (Marcel Raymond), Альбер Беген (Albert Béguin), Жорж Пуле (Georges Poulet), Жан-П'єр Рішар (Jean-Pierre Richard), Жан Старобінські (Jean Starobinski), Жан Руссе (Jean Rousset) та близький до них Джозеф Гіллс Міллер (Joseph Hillis Miller). Пуле, за походженням бельгієць, працював в Единбурзі, потім тривалий час – в Університеті Джона Гопкінса, а наприкінці своєї кар'єри – професором в університетах Цюриха та Ніцци, де читав французьку літературу. Міллер, американець, також викладав близько двадцяти років в Університеті Джона Гопкінса, згодом чотирнадцять років – в Єльському університеті, а завершив кар'єру в Каліфорнії, де працював в один час із Жаком Деррида. Світоглядна близькість Жоржа Пуле і Джозефа Міллера, вочевидь, сформувалася за часів їхньої спільної роботи в Університеті Джона Гопкінса.

Усі ці вчені дотримувалися засадничої тези, що для літературознавства немає нічого важливішого, аніж унікальна, універсальна свідомість, тому єдиний сутнісний предмет літературознавчого дослідження і критики – дослідження свідомості. Жорж Пуле вважав, що «саме до цього первинного “я”, до цього засадничого схоплення буття іншого повинна передовсім звертатися критика. Хай би потім, пояснюючи і

реконструюючи внутрішній світ автора, вона йшла усіма меандрами його свідомості, та саме у цьому первинному контакті людського буття з самим собою повинна полягати критика. Будь-яка критика первісно й засадничо є критикою свідомості»¹.

Поза тим, усі критики свідомості по-своєму розуміли і досліджували сутність, місткість і функцію авторської свідомості. Через багатоаспектне, а часто й інакше трактування характеру цієї свідомості більшість їхніх висновків безпрецедентні, а тому суб'єктивні. Це дослідників не бентежило, бо вони вірили, що будь-яка оригінальна ідея безпрецедентна, а отже, *ipso facto* суб'єктивна. З часом вона таки стає інтерсуб'єктивною, а згодом – об'єктивною. «Суб'єктивно література, – доводив Пуле, – не містить нічого формального. Вона завжди є реальністю кожної конкретної думки, котра завжди існує до і після того чи іншого об'єкта і котра крізь усі ці об'єкти невпинно виявляє таку дивну й таку природну для неї неможливість існувати об'єктивно. Тому подальші дослідження², як і ті, що вже були опубліковані минулого року, мають на меті унаочнити цю внутрішню порожнинність, у якій може розміщуватися світ»³.

Жорж Пуле окреслює особистісний духовний стан, що обрамлює кожний авторський досвід, оформлює літературну експресію й окреслює виняткову манеру буття, себто засадничий акт авторської свідомості. За Пуле, внутрішній простір існує у формі концентричних кіл, з центром та периферією⁴. Вчений розглядав його, зокрема, досліджуючи твор-

¹ Poulet G. La Conscience critique / Georges Poulet. – Paris : José Corti, 1971. – P. 314.

² Праця «Внутрішня відстань», у якій Пуле висловлює цю думку, насправді становить другу частину тетралогії «Дослідження стосовно людського часу» (ця багатотомна розвідка складається з таких текстів: «Дослідження стосовно людського часу», 1949; «Точка відліку», 1964; «Міра миттєвості», 1968).

³ Poulet G. La Distance intérieure / Georges Poulet. – Paris : Plon, 1958. – P. II.

⁴ Poulet G. Les métamorphoses du cercle / Georges Poulet. – Paris : Librairie Plon, 1961.

чість Флобера ⁵ та Бодлера ⁶. У центрі цих кіл перебувають автори, а на периферії – дійсність, на яку спрямована їхня перцепція.

Як же насправді, згідно з цими уявленнями, відбувається критичний та оціночний акт чи загалом наше пізнання літературного твору, якщо в центрі нашої уваги не його текстуральна наявність? Про це женецькі критики кажуть мало, бо і для них це неабияка загадка. Так, цитуючи лист від Альбера Бегена, Пуле вказує на притаманну цьому критикові «пристрасть, яка охоплює мене у герці з моїм улюбленим автором, і цю невтоленість, яка за допомогою того чи іншого твору пориває мене за межі кожного окремого витвору» ⁷. Альбер Беген говорить про себе як про «критика довіри» (*critique de confiance*), що підкоряється творові, його ставлення до автора зумовлене великодушністю, обдарованістю, завдяки яким він спроможний ототожнити себе з автором. Критика довіри – це справжній акт співпереживання (симпатії). У ньому критик, забуваючи себе, може перевідчути, передумати, переувявити зсередини думку, яка є предметом критики. Лише так він здатний дістати свідомості автора. Якщо цього не відбувається, літературний твір залишається для критика тільки стороннім предметом. Однак критичному «вчуванню» у твір заважає надмірна увага до його форми – стилю, структури, перегуку слів, контекстуальності тощо. Така критика – це «звільнення від структури».

«Немає нічого менш об'єктивного, – пише Пуле, – аніж такий спосіб осягнення. Всупереч звичним уявленням, критик мусить остерігатися прагнення осягнути бодай якийсь об'єкт (чи це особа автора, трактована як інший, чи його твір, трактований як річ); адже що має бути осягнутим, то це

⁵ Poulet G. La Pensée circulaire de Flaubert / Georges Poulet // N.R.F. [La nouvelle revue Française]. – 1955. – Juillet. – P. 30–52.

⁶ Poulet G. Baudelaire et la circonférence changeante / Georges Poulet. – Bruxelles : Maison Internationale de la Poésie, 1958.

⁷ Poulet G. Albert Béguin, l'insatiable / Georges Poulet // Essais et témoignages. Étapes d'une Pensée. Rencontres avec Albert Béguin / Albert Béguin ; préface de Julien Green. – Neuchâtel : A La Baconnière, 1957. – P. 265.

саме *суб'єкт*, себто духовна діяльність, яку неможливо зрозуміти, не ставши на місце автора і не прийнявши його горизонти, коротше кажучи, не відігравши в нас самих його суб'єктну роль»⁸.

З цього висновується дещо парадоксальна думка, що насправді література – не мова і не структура мови, а «літературний текст – це передовсім жива свідомість, думка, яка себе думає і, думаючи себе, стає доступною нашому думанню, це голос, що себе говорить і, говорячи себе, говорить й до нас ізсередини»⁹.

Це, без сумніву, цікавий погляд на літературу, але він усе ж не відкриває, так би мовити, вікна чи дверей, крізь які читач міг би увійти в цю середину, бо хай там як, а літературний твір – мовно-закрита споруда, яка, хочемо ми цього чи ні, має неабиякий вплив на те, що в його середині. Якщо ігнорувати фактуру й текстуру художнього твору, критика стане «літературою літератури».

Що у цій критиці «феноменологічного»? По-перше, зосередженість, увага на свідомості як основній категорії творчого й когнітивного процесу; по-друге, «феноменологічне» *epoché*, тобто інтенційне «винесення за дужки» усього того, що може стати на заваді рецепції, самоявленню авторської свідомості; по-третє, для «критиків свідомості», як і для феноменологів, важливий досвід, яким він постає у свідомості автора, і, відповідно, менш важливою є формальна, себто мовна експресія; по-четверте, очевидна й безсумнівна переконаність у присутності автора у його творі. І насамкінець – «критика свідомості» цікава не тим, що вона послуговується філософськими парадигмами, а тим, що створила власну дослідницьку методологію, на відміну від формальної об'єктивної структуралістської та психоаналітичної критики. «Критики свідомості» не намагалися бути антагоністами структуралізму та психоаналітики, хоч багато в чому їхній підхід можна вважати полярним. Головним

⁸ Poulet G. Réponse / Georges Poulet // Les lettres nouvelles. – 1959. – № 17, le 24 juin. – P. 10–11.

⁹ Ibid. – P. 11.

чином вони цікавилися тим, що в цих теоріях нехтувалося. Крім того, як доречно вказала Сара Лоель (Sarah Lawall), «критики свідомості розглядали літературу як мовну транскрипцію щільного досвіду людини. З їхньої точки зору, література послуговується почуттями й майстерністю письменника тільки для того, щоб витворити нову, суто літературну фігуру – втіленого “автора”, досвід якого поступово набуває форми у тексті. Цей акт свідомості “автора” і є “літературним актом”. Уся теорія літературної свідомості апелює до такого визначення літератури. Для цих критиків текст – не художня форма, політичне знаряддя, біографічний ключ, історичний документ, психологічний симптом, соціологічний “міф” чи релігійне осяяння. Вони вірять, що література – це самодостатнє вираження людини, а тому ніколи не вдаються до пошуку зовнішніх аргументів на підтвердження своїх спостережень»¹⁰.

На завершення цього стислого огляду «критики свідомості» доречно буде навести уривки з доповіді «Критицизм та переживання внутрішності» Жоржа Пуле на міжнародному симпозіумі «Мови критики та гуманітарні науки», що відбувся у жовтні 1966 р. в Університеті Джона Гопкінса, адже вона чи не найліпше розкриває і підсумовує феноменологічну концепцію «критики свідомості». Ось ці уривки:

«Читання – це акт, де суб’єктивний принцип, який називаю Я, видозмінюється в такий спосіб, що, коли бути точним, я більше не маю права вважати його власним “я”. Моє “я” позичене комусь іншому, і цей інший думає, відчуває, страждає і діє в мені. У найбільш очевидній і наївній формі це явище спостерігаємо як якесь дивне зачарування, спричинене дешевим читвом на кшталт трилерів, що про нього кажемо: “Воно захопило мене”. Саме тому варто зауважити, що це опанування мого “я” іншим виникає не тільки на рівні об’єктивної думки, себто стосується не лише уяви, відчуттів,

¹⁰ Lawall S. N. Critics of Consciousness, the Existential Structures of Literature / Sarah N. Lawall. – Cambridge : Harvard University Press, 1968. – P. VIII–IX.

ідей, якими обдаровує мене читання, а й на рівні моєї суб'єктивності.

Коли я поринаю у читання, інше “я” (*self*) заволодіває мною, думає й відчуває замість мене. Відчужене від себе самого, чи моє “я” є тоді мовчазним свідком такого опанування? Чи відчуваю я від цього задоволення або ж, навпаки, страждання? Та хай там як, хтось інший перебуває тоді у центрі моєї драми, і саме тому виникають запитання, котрі я не можу не поставити собі: “Хто цей узурпатор, що захопив усю авансцену дії? Хто ця свідомість (*mind*), що заповнила собою мою свідомість і котра насправді є Я, коли я вимовляю Я?”

Існує готова відповідь на ці запитання, напевно, занадто проста, аби бути достеменною. Це Я, що “думає у мені”, коли я читаю книжку, – це Я того, хто її написав. Коли я читаю Бодлера чи Расіна, насправді це Бодлер чи Расін, що думає, відчуває, дозволяє собі бути прочитаним у мені. Тому книга – це не тільки книга, це засіб, за допомогою якого автор зберігає свої ідеї, почуття, свій спосіб мріяти й жити. Це засіб збереження від смерті авторової самості. Не можна сказати, що таке розуміння читання неправильне. Воно слугує фундаментом для того, що зазвичай називають біографічним методом тлумачення літературних текстів. І справді, кожне слово твору позначене духом його автора. Змушуючи нас прочитати текст, автор пробуджує в нас аналогії того, що він сам думав чи переживав. Отже, щоб зрозуміти літературний твір, треба дозволити людині, котра його написала, розкрити себе в нас. Не біографія пояснює твір, а радше твір інколи дає нам змогу зрозуміти біографію.

Однак частково біографічна інтерпретація фальшива й оманлива. Існування відповідності між творами автора та його життєвим досвідом незаперечне. Твори можна розглядати як неповний транскрипт життя. Ще суттєвіша спільність, котра існує між усіма творами одного автора. Однак кожний твір, доки я його читаю, живе у мені власним життям. Суб'єкт, який відкривається мені у читанні, не є автором – ані в хаотичній цілісності його зовнішніх переживань,

ані в зібраній воєдино, ліпше зоркестрованій і щільнішій єдності, що її творить той чи інший твір. Суб'єкт, який посідає чільне місце у творі, може існувати лише у ньому. Без сумніву, для розуміння твору немає чогось несуттєвого, тож біографічна, бібліографічна, текстуальна та критична інформація вкрай необхідна для мене. Однак моє знання всього цього не збігається із внутрішнім знанням твору. Хай би якою була сума інформації, що її знаю про Бодлера чи Расіна, хай би яким був рівень близькості, що її відчуваю до їхнього генія, я розумію, що цього недостатньо, щоб відкрився мені той чи інший твір Бодлера чи Расіна у його внутрішньому значенні, у досконалості форми, у суб'єктивному принципові, що його одухотворює, твір, який поглинув мене саме тепер. Для мене важливо тоді жити зсередини у певній тотожності з твором і тільки з твором. Інакше й не може бути, бо ніщо, крім твору, не в змозі поділити той запит, що його твір спрямовує до мене. Це відбувається у мені не для того, аби відіслати до чогось поза твором – до автора чи інших його творів, – а, навпаки, аби прикути мою увагу до нього самого. Ніщо інше, а сам твір окреслює в мені ті межі, в яких набуде обрисів дана свідомість. Саме він накидає низку ментальних об'єктів і створює в мені мережу слів, за межами якої більше немає місця для інших ментальних об'єктів чи інших слів. І насамкінець – саме твір, не вдовольняючись тим, що він визначає вміст моєї свідомості, підпорядковує, привласнює її собі і робить з неї те *Я*, яке від початку й до кінця мого читання керує розгортанням твору, саме того єдиного твору, котрий я наразі читаю. [...]

Твір живе у мені власним життям; у певному сенсі він мислить себе і навіть набуває значення у мені. [...]

Якщо твір мислить себе у мені, чи означає це, що, коли я цілковито позбуваюся своєї свідомості, інше мисляче буття, користаючись із мого перебування поза свідомістю, заповнює мене, щоби мислити себе всередині мого буття, здатного його мислити? Очевидно, що ні. Привласнення моєї свідомості іншим (цим іншим є твір) аж ніяк не означає, що я стаю жертвою якогось позбавлення свідомості. Навпаки, усе від-

бувається так, ніби з моменту, коли стаю здобиччю того, що читаю, я починаю ділитися своєю свідомістю з цим іншим буттям, котре намагався схарактеризувати вище і котре є свідомим суб'єктом, прихованим у серцевині твору. У нього і в мене, в нас, виникає спільна свідомість. Без сумніву, ролі, які ми виконуємо у цій спільності почування, зовсім нерівнозначні. Питомо властива творові свідомість активна й дієва; вона займає авансцену; вона перебуває у недвозначному стосунку до *власного* світу, до об'єктів, що є її об'єктами. Натомість моє "Я", хай і свідоме всього, чого воно лишень свідоме, відіграє набагато скромнішу роль, задовольняючись пасивним фіксуванням того, що відбувається у мені. Тут має місце запізнення, щось на кшталт шизоїдного розрізнення між тим, що відчуваю я і що відчуває інший, неясне усвідомлення затримки, тож здається, ніби спершу твір мислить самостійно, а вже потім інформує мене про те, що він помислив. Тому часто виникає враження, що я, коли читаю, – просто свідок дії, яка водночас стосується і не стосується мене. Це викликає певний подив. Я є свідомістю, що вражена існуванням, яке не моє, але яке я переживаю так, начебто воно моє. [...]

Щоб встановити взаємозв'язок між суб'єктом (автором. – І. Ф.) та об'єктом (твором. – І. Ф.), що є принципом творчої роботи та її розуміння, дослідник бодай теоретично має два шляхи: один веде від об'єктів до суб'єкта, а інший навпаки – від суб'єкта до об'єктів. [...] Проте тут існує небезпека прогавити один важливий аспект. Завдання критики (філології. – І. Ф.) не вичерпується тим, аби зрозуміти роль, яку відіграє суб'єкт, взаємодіючи з об'єктами. Читаючи літературний твір, мені інколи здається, що *присутній* у творі суб'єкт раптом пориває з усім тим, що його оточує, і самотньо стає осторонь. У мене виникло таке відчуття, коли я був у *Scuola di San Rocco* у Венеції, одній з найбільших вершин світового мистецтва, де є багато картин одного митця, – Тінторетто. Оглядаючи всі ці шедеври – які, зібрані в одному місці, так очевидно засвідчують притаманну їм єдність натхнення, – я раптом відчув, що досягнув спільну сут-

ність, наявну в усіх роботах великого майстра, сутність, яку не міг відчути, не очистивши свій розум (*mind*) від усіх конкретних образів, створених митцем. Я усвідомив наявність у всіх цих картинах суб'єктивної сили, яку мій розум ніколи не розумів так ясно, як тоді, коли я забув усі їхні конкретні конфігурації.

Можна задатися питанням: хто цей суб'єкт, який самотньо стоїть осторонь після кожного розглянутого літературного твору? Чи це особистісний геній митця, що експліцитно втілюється у його творі, але водночас снує своє невидиме незалежне від нього життя? Чи, як вважає Валері, анонімна й абстрактна свідомість, що у своїй відчуженості перебирає контроль над діями всіх конкретніших свідомостей? Та хай там як, я змушений визнати, що суб'єктивний вимір літературного твору не можна цілком пояснити лише за допомогою взаємозв'язків, що виникають на рівні форм і об'єктів усередині самого твору. Звісно, у творі існує глибоко закорінена в об'єктивні форми праця думки, однак на іншому рівні, залишаючи царину будь-яких форм, існує суб'єкт, який оприявнює себе перед самим собою (і переді мною) у своїй трансцендентності щодо всього того, що саме відображається в ньому. На цьому рівні його більше не здатен висловити жоден об'єкт; жодна структура більше не спроможна його описати; він демонструє себе в усій своїй невимовності й засадничій невизначеності. Можливо, це і є причиною того, чому дослідника в його тлумаченнях творів переслідує ця трансцендентність (*transcendence*) свідомості (*mind*). Тож видається, що задля спроможності супроводжувати свідомість у її роботі з відчуження від власного вмісту критик під час аналізу (*criticism*) повинен подолати або хоча б тимчасово забути про об'єктивні складові твору і підвестися до здатності схопити суб'єктивне по той бік проявів об'єктивного»¹¹.

¹¹ Poulet G. Criticism and the Experience of Interiority / Georges Poulet // The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy. Papers and discussions of the international symposium convened under the auspices of the Johns Hopkins Humanities center, October 18–21, 1966, in Baltimore / ed. by Richard Macksey and Eugenio Donato. – Baltimore ; London : The Johns Hopkins Press, 1970. – P. 56–72.

І знову постає одвічне питання: а як це зробити без об'єктивності, себто без мови, її форми? У збірнику статей «Актуальні шляхи критики», що вийшов за його редакцією, Жорж Пуле писав: «Я будь-якою ціною хочу зберегти суб'єктивність літератури»¹². Але ж як її зберегти, якщо суб'єктивності, не вираженої семіотично, немає? Мав рацію один із найліпших американських учених, професор Поль де Ман (Paul de Man), коли писав: «Суб'єкт, який говорить у критиці Жоржа Пуле, – це вразливий і слабкий суб'єкт, го-лос якого ніколи не можна зафіксувати як присутність»¹³, себто як мову, адже вона і тільки вона робить цей суб'єкт тривалим. Однак у мене таке враження, що, у принципі, Пуле був не проти літератури як автентичної мови, а тільки проти її суто дескриптивної функції. Ту мову, яка розкриває глибину суб'єктивності твору, Пуле вважає релевантною.

¹² Les chemins actuels de la critique : colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, tenu du 2 au 12 septembre 1966 / Sous la direction de Georges Poulet, textes revus et publiés par les soins de Jean Ricardou. – Paris, 1967. – P. 251.

¹³ Man P. de. Blindness and Insight : Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism / Paul de Man. – Minneapolis : Routledge, 1983. – P. 101.

Розділ 7

МІСЦЯ НЕВИЗНАЧЕНОСТІ У СЮЖЕТНИХ КОНСТРУКЦІЯХ НАРАТИВНИХ ТЕКСТІВ

Про місця невизначеності у сюжетних конструкціях наративних текстів теоретики літератури писали порівняно мало. Серед тих, хто цікавився цим питанням, найерудованішим був польський філософ Роман Інгарден (1893–1970). У своїй знаковій праці «Літературно-мистецький твір. Дослідження з пограниччя онтології, логіки та літературознавства»¹ він довів, що місця невизначеності (*Unbestimmtheitsstellen*) з потенційним семіотичним навантаженням – це невід’ємні компоненти сюжету. І не тільки тому, що конструкції цих сюжетів переважно створені метонімічно (*pars pro toto*), а й тому, що об’єкти таких сюжетів – чи то вони історичні, фіктивні, а чи реальні – представлені «схематизованими видами» (*durch die schematische Ansichten*). Як цілість такі об’єкти відсутні в тексті. Саме тому наративний текст (ξ) – цілісна сукупність визначених ($P(x)$) та невизначених ($Q(x)$) аспектів цих об’єктів. Мовою логіки сюжети наративних текстів можна записати так:

$$\xi = P(x) + Q(x) \quad (\text{у дійсному способі})$$

або

$$\xi = P(x) \supset Q(x) \quad (\text{в умовному способі}).$$

Місця невизначеності, як правило, відсутні в абстрактних, логічних і філософських текстах, де предмет уваги представ-

¹ Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft / Roman Ingarden. – Halle : Niemeyer, 1931.

лений цілісно й сприймається когнітивно, а не сенсорно. Трансформація невизначеності у визначеність спонтанна і несвідома. У наративних текстах вона відбувається під час естетичної конкретизації, але оскільки ця остання можлива у різних часових контекстах, то її семантика існує як нескінченна розмаїтість (*unendliche Mannigfaltigkeit*). Чи ж не тому, радикально критикуючи феноменологічну теорію, деконструктивісти минулого століття твердили, що Інґарден, сам цього не усвідомлюючи (так само, як і вони), насправді говорив про «нескінченну семіозу» мовного процесу. Проте це не зовсім так, бо, за Інґарденом, трансформація на рівні нашої перцепції здійснюється у «життєвому світі» (*Lebenswelt*), а не в екзистенційній порожнечі, як доводив Жак Деррида та його послідовники. Вони були агностиками стосовно культури, традиції, цивілізації і зводили текст до голого агрегату означників, позбавляючи їх семантичного зв'язку до чогось та когось. Соссюрівський алгоритм ($Sr = Sd$) перетворюється у них на $Sr = Sr$.

Яку естетичну роль виконують місця невизначеності у наративних текстах? Насамперед суто прагматичну. Вони дають змогу письменникові звести «нескінченну розмаїтість» чогось і когось до практично можливої сюжетної драми, до психологічно можливих вимірів читацької перцепції. Одне слово, створити читабельний текст без них неможливо. Саме тому вони становлять обов'язкову умову сюжетотворення. До речі, це стосується не тільки літературної нарації, а й великою мірою людського дискурсу взагалі, бо сказати все про щось неможливо.

Суто естетична роль місць невизначеності полягає у їхній конкретизації чи актуалізації. Як уже було сказано попередньо, читач (реципієнт) під час читання, не усвідомлюючи цього, сприймає їх не як порожні місця, а виповнює своєю уявою. За Інґарденом: “Wir uns gewöhnlich die Unbestimmtheitsstellen nicht zum Bewusstsein bringen” ² («Зазвичай ми не

² Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft / Roman Ingarden. – Tübingen : Max Niemeyer, 1972. – S. 262.

усвідомлюємо місця невизначеності»). Це і є співтворчість читача з письменником. Семантична співтворчість необов'язково повністю збігається з метою письменника. Залежно від хронотопу, в якому творився чи сприймався текст, вона коливатиметься від схожості до цілковитої розбіжності з письменницьким задумом. Звісно, можна прочитати текст, не виповнюючи місця невизначеності, але тоді прочитання буде не естетичним, а літературознавчим. У першому випадку наративний текст – це подразник естетичних емоцій, збудник уяви, а в другому – предмет рефлексивного та наукового дослідження.

Місця невизначеності зумовлені також загальноновизнаюю культурою мови, її стилем та прагматикою (потенційний читач відносно легко трансформує їх у визначеність), а також детерміновані культурою мови самого письменника (віддзеркалюють його парадиктичну культуру). Вибір тих чи інших аспектів сюжетних об'єктів вказує на авторську естетичну оригінальність, незвичність, а часто – несучасність. Якими, наприклад, схематизованими аспектами та місцями невизначеності послуговувався Лев Толстой, творячи свій шедевр «Война и мир», за допомогою чого він звів непохопний час і простір декількарічної війни до читабельної прози, написано чимало. Імпресіоністичну манеру його письма, яке, до слова, побудоване саме на зумисних невизначеностях його героїв, речей, подій, давно визнано геніальною.

На рівні естетичної перцепції ніщо не заважає читачеві декодувати місця невизначеності згідно зі своєю уявою. Правильної естетичної конкретизації цих місць немає і не може бути, бо, як твердить Інгарден, «кожний літературний твір не готовий (*Parabehaltung*) до остаточного окреслення в ньому представленого сюжету. Він постійно потребує подальших окреслень, яких за допомогою лишень самого тексту ніяк не можна завершити»³.

Улітку 1970 року Роман Інгарден і я обмінялися листами. Темою нашої кореспонденції була власне проблема невизна-

³ Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. – S. 262.

чених місць у наративній прозі. Листи вийшли друком в американському “Journal of Aesthetics and Art Criticism”. В одному з листів Інґарден писав: «У літературному творі є представлені об’єкти (речі, люди, процеси, події). Усі вони зображують читачеві світ, створений обмеженим набором суджень. Того, що не зображено в тексті, у цьому світі немає. Саме тому представлені об’єкти мають місця невизначеності, себто лакуни, внаслідок чого текст схематичний. Отже, для літературного твору важливо не тільки те, що зображено, а й те, що не зображено. Існування цих лакун залежить не лише від нашої мови, а й від її обмеженого набору суджень, обмеженості лексичних засобів для представлення цих об’єктів у творі. Категоріальна форма об’єктів мусила б мати необмежену кількість детермінантів (атрибутів, якостей тощо), з яких, як правило, тільки обмежену кількість можна було б використати. Решта (сюжету. – І. Ф.) представлена необмеженим (*infinite*) набором (*set*) лакун. Усунути їх із твору неможливо»⁴. І далі: «У літературному творі є ще й інший тип невизначеності (неможливий у безпосередній чуттєвій перцепції та в перцепції взагалі). Річ у тім, що більшість лінгвістичних засобів визначення (іменники, прикметники, дієслова, синтаксичні функції) узагальнювальні, а не індивідуальні. Тільки найменування індивідуальні, і тому лише комбінація цих засобів уможливорює точніше визначення індивідуальних об’єктів чи процесів. Отже, представлені об’єкти в літературному творі не є суто індивідуальними, а тому їхні якості й інші атрибути недостатньо індивідуалізовані. [...] Існує ще один тип невизначеності – схематизм видів (*Ansichten*), за допомогою яких об’єкти в літературному творі представлені. У конкретизації літературного твору цей тип невизначеності певною мірою визначається»⁵.

Загалом я згоден з Інґарденовою дефініцією місць невизначеності. Вважаю, однак, що ця дефініція недостатньо

⁴ Ingarden R. Pro and Contra / Roman Ingarden // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1970. – Summer. – P. 451–452.

⁵ Ibid.

з'ясовує їхній функціональний зв'язок. Бо якщо сюжетна конструкція – це сума $P(x)$ та $Q(x)$, то такий зв'язок можна записати рівнянням $y = f(x)$ і на його основі визначити, яку саме функцію виконують відмінні типи невизначеності. У цьому рівнянні x (визначена величина) незалежна, а y (невизначена величина) – залежна. Тоді перший тип невизначеності, що про нього говорить Інгарден, можна назвати, перефразовуючи відомий термін Канта, «незацікавленим зацікавленням», «невизначеною визначеністю». Проілюструймо це на прикладі оповідання Антона Чехова «Дама с собачкой».

«Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой. Дмитрий Дмитрич Гуров, проживший в Ялте уже две недели и привыкший тут, тоже стал интересоваться новыми лицами. Сидя в павильоне у Верне, он видел, как по набережной прошла молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете; за нею бежал белый шпиц».

Із серії невизначеностей у цьому тексті я виділяю ту, яка наочно ілюструє «невизначену визначеність», а саме: невизначеність одягу пані. Текст вказує на її вік, зріст, колір волосся, але нічого не каже про одяг і цим дає читачеві семіотичну свободу. Однак у реалістичному прочитанні невизначеність одягу не змушує читача уявляти (бачити) пані голою, навпаки – читач по-своєму бачить її одягненою. В такому разі $P(x)$ та $Q(x)$ сюжету взаємодоповнюють одне одного. Але у символічному прочитанні «мінус одягу» не скасовує інших метакомунікативних можливостей, як, скажімо, «оголеність» її особистості. Тоді «мінус одягу» ($Q(x)$) стає замінником іншого, що, своєю чергою, надає оповіданню радикально відмінного ідейно-мистецького спрямування.

Другий тип невизначеності я назвав би «залежним» від текстуальної обмеженості. Для ілюстрації візьмімо вступний абзац з оповідання Франца Кафки “Der Process”.

“Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. Die Köchin der

Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehen”.

На відміну від попереднього прикладу, де йшлося про невизначеність конкретного об’єкта, тут маємо невизначеність значення. У тексті є низка узагальнювальних виразів, які начебто не натякають на місце невизначеності: *jemand musste, etwas Böses, eines Morgens, jeden Tag, niemals geschehen*. Як розуміти ці вирази – загально чи конкретно? Вважаю, що *jemand* треба розуміти конкретно, себто тільки тих людей, які спілкувалися саме з Йозефом, а не з людьми взагалі. Цю ж функцію виконують і слова *etwas, eines, jeden* та *niemals*. Їхня семіотична функція визначається сюжетними рамками, а трансформація $Q(x) \rightarrow P(x)$ – текстом, або, за Інгарденом, «межами змінної величини» (*Grenzen der Variabilität*).

Третій тип невизначеності можна назвати «диференційованим». Для прикладу візьмімо уривок з оповідання Ф. Скотта Фіцджеральда “The Rich Boy”, де змальовано напружений момент нерішучості під час прощання двох закоханих, Ансона та Паули:

“The words wrung her heart like hands, and Anson, feeling her tremble, knew that emotion was enough. He need say no more, commit their destinies to no practical enigma. Why should he, when he might hold her so, biding his time, for another year – forever? He was considering them both, her more than himself. For a moment, when she said suddenly that she must go back to the hotel, he hesitated, thinking, first, “This is the moment, after all”, and then: “No, let it wait – she is mine...” He had forgotten that Paula too was worn away inside with the strain of three years. Her mood passed forever in the night. He went back to New York next morning filled with a certain restless dissatisfaction”.

Цей текст також містить низку невизначеностей. Я не буду їх перераховувати, однак зосереджуся на двох декларативних твердженнях Ансона, в яких виразно простежується

недиференційована невизначеність. А саме: “This is the moment, after all” та “No, let it wait”. Закінчення уривка, де йдеться, що Ансон повернувся до Нью-Йорка збентежено невдоволений, підсилює у читача відчуття наявності вагомої недомовленості в тексті. Перше твердження обмежує його семіотичну свободу трьома різночитаннями: статевого акту, одруження або одночасно й того, й іншого. Невизначеність наступного твердження одразу ж заперечує цю конкретизацію: “No, I will not make love, no, I will not marry her, no, I will not do any of this”. Така суперечність недиференційованої невизначеності породжує у читача почуття, подібне до Ансонового бентежного незадоволення. Якби ці два протилежні твердження не стояли близько одне від одного у тексті, то, найімовірніше, конкретизація і першого, і другого була б певною мірою і на певний час завершеною, себто $Q(1-3) \rightarrow P(1-3)$ відбулося б. А так вони нейтралізували одне одного.

На завершення цієї розвідки ще раз хочу наголосити, що естетична конкретизація місць невизначеності інтуїтивна, часто ідіосинкратична, безпосередня, але в жодному разі не інтелектуально-рефлексивна. Вони є чимось більшим, аніж, як вважає Е. Кассирер (Ernst Cassirer, 1874–1945), «тільки потоком скорочень, стиснених згущень та вражень»⁶. Це семантично вагомі компоненти сюжетної схеми. Наша свідомість, сприймаючи цю схему, частково виповнює місця невизначеності і, за Гуссерлем, збагачує їх ноетичним шаром (*noetic stratum*), себто когнітивним змістом. Без такої інтерполяції схеми наша свідомість була б тільки пасивним вмістилищем незрозумілих для нас фрагментів.

Натомість рефлексійна перцепція місць невизначеності вербалізує і цим робить їх предметом нашого судження. Вербалізація – це навмисне зупинення ментального потоку для наукового з'ясування істинності. Завдяки зупинці дані та лакуни цього потоку стають для нас, за Ж. Піаже (Jean

⁶ Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms, 3 vols. / Ernst Cassirer ; transl. Ralph Manheim. – Vol. 3 : The Phenomenology of Knowledge. – New Haven : Yale University Press, 1959. – P. 115.

Piaget), зрозумілими і завершеними групами та серіями. Однак слід зазначити, що наукова вербалізація, як і вся комунікативна мова, також не є абсолютною, бо зумовлена, з одного боку, універсальними семантичними узагальненнями, (себто селекцією, розрізненням та опущенням), а з іншого – часовими контекстами (*Zeitgeist*), і тому не всі місця невизначеності в її представленні трансформуються у ту чи іншу визначеність. Хоча власне наукова вербалізація, крім усього іншого, – єдиний засіб достовірної верифікації функціональної модальності усіх трьох типів невизначеності.

Розділ 8

ЧАСОВІ ФАЗИ ІНГАРДЕНА, *DURÉE RÉELLE* БЕРґСОНА І ПОТІК СВІДОМОСТІ ДЖЕЙМСА: МЕТАФОРИЧНІ РІЗНОВИДИ ТА КОНЦЕПЦІЇ ЧАСУ ¹

*Час – це перша й основна форма, форма форм, передумова
всіх інших поєднань, здатних встановлювати єдність*

Едмунд Гуссерль

I. Темпоральність (*czasowość, Zeitlichkeit*) як первинна форма свідомості

Те, що проблема часу, серед багатьох інших, стала предметом досліджень Романа Інгардена, було не випадковим. У наполегливому пошукові достовірної дефініції світу – в такій іпостасі, в якій його опосередковує наша свідомість, – він просто не міг уникнути відчутності часу. Байдуже, предмети цього світу були тривалими в часі або тільки становили процеси та події, або їхній модус існування виявлявся абсолютним чи тимчасовим, чи ідеальним, а чи навіть інтенційним, Інгарден як феноменолог, так само, як його вчитель Гуссерль, вважав їх такими, що виникають у часових фазах на-

¹ Див. статтю у щорічнику феноменологічних студій: Ingardeniana : A Spectrum of Specialized Studies Establishing the Field of Research (Analecta Husserliana 4) / ed. by Anna-Teresa Tymieniecka. – Springer, 1976. – P. 121–139.

шої свідомості². Саме тому він дійшов висновку, що ці предмети є тільки з'явами в нашому сприйнятті (*Wabrgenommenheiten*), у нескінченному потоці теперішності (*die fließende Gegenwart*), їх ми схоплюємо і фіксуємо завдяки життєвому досвіду як спостереження, задоволення, судження, оцінку тощо. Словом, інтерес Інґардена до проблеми часу став важливою складовою його онтологічного та феноменологічного дослідження змісту нашої свідомості.

У цій розвідці я розглядатиму лише трактування часової свідомості щодо раніше інтенціональних об'єктів, а про решту скажу дещо тільки *in passim*. Зауважу, хоч погляди Інґардена на час достатньо розважливі, проте в контексті великого масиву праць на цю тему вони не зовсім оригінальні. Перш ніж досліджувати проблему часу, Інґарден мав дві альтернативні можливості: емпіричну й трансцендентальну. Якби він обрав першу, то мусив би розглядати час, його тривалість, мінливість та послідовність тільки категоріями вимірювальної кількисності (*quanta*) і цим заперечити сутність трансцендентального характеру часу, а також відмовитися від його філософського осмислення; а обравши другу альтернативу, мусив би апріорі погодитися, що час є транс-

² Данута Герулянка наводить перелік праць, у яких Інґарден розглядав час як складову свого осягнення онтології різних об'єктів: *Spór o istnienie świata* (час як момент в екзистенційній моделі реального світу і його роль в остаточній категоризації об'єкта – події, предмета, об'єкта, що триває в часі); *Das Kausalproblem* (темпоральні зв'язки між причиною і наслідком); *Das literarische Kunstwerk* (квазітемпоральна структура літературного твору, зміни або життя твору в його конкретному часовому вимірі); *O poznawaniu dzieła literackiego* (темпоральні скорочення й проєкції у сприйнятті літератури); *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (музика як організація часу); *Kilka uwag o sztuce filmowej* (організація часу в кіно); *Człowiek i czas* (два різні досвіди часу і їхній зв'язок із досвідом «Я»); *O odpowiedzialności* (ретенція ідентичності об'єкта в часі як умова відповідальності, темпоральна структура як основа відповідальності); *Intuicja i intelekt u H. Bergsona* (так звана напруга тривання, геометричний час і чисте тривання); *Rozważania dotyczące zagadnienia obiektywności* (варіанти онтичної об'єктивності для об'єктів у різних часових фазах). Див.: Gierulanka D. *Filozofia Romana Ingardena* / Danuta Gierulanka // *Fenomenologia Romana Ingardena : Studia Filozoficzne* / red. J. Kuczyński. – Warszawa : Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 1972. – S. 88.

цендентальною єдністю аперцепції. Однак, на противагу всім тим, хто сповідував обидва ці трактування часу, Інгарден чітко розрізняв час як явище представленого часу й онтично первинний час чи, іншими словами, синтетичне представлення (*Vergegenwärtigung*) часових модальностей (*praetecitum, praesens et futurum*) і часові трансцендентальності того, що існує (за Гуссерлем).

Відмежовуючись від очевидної феноменологічної аксіоми, що «даність об'єкта» досягається «даністю його появи» в нашій свідомості, Інгарден припустив: ми усвідомлюємо феноменологічний, а зрештою і остаточно корелятивний, математично ідеальний чи іманентний час через усеосяжну єдність наших переживань. Людська свідомість своїми зумисними актами прогресує від досягнутого до досягнутого і, таким чином, від минулого до майбутнього. Відчуття дійсного «теперішнього», яке постійно набуває все нового змісту чи, за Гуссерлем, усе «нової тривалості», «віддається» новим враженням, а ці, своєю чергою, перетворюються в ретенцію, а вона – у модифіковану ретенцію тощо. Тому розчинена в «теперішньому» свідомість рівночасно занурена в ретенцію / зникомість тягlostі, й навпаки – час уловний лише для того, хто перебуває в ньому, у теперішній момент творить символічні (*sinnbildende*) і передає змістовні (*sinngebende*) повідомлення постійно змінному потокові явищ. Поза цими актами немає відчуття часу. *Ergo*, свідомість невіддільна від темпоральності. Час з'єднує свідомість зі свідомістю, одне мислення з іншим, тому він є їхньою присутньою формою. Кожна перцептивна дія, через яку наша свідомість стверджується, знову втопає у часі разом із предметом, що оприявнюється, – чи то позачасовим, часовим, фізичним, процесом або подією, чи то усвідомленням чогось зовнішнього або внутрішнього, чи навіть усвідомленням свідомості. Свідомість завжди часова, вона завжди діє згідно з такими самоочевидними законами темпоральності: 1) стала часова послідовність – це визначена, двовимірна серія; 2) два відмінні часи не можна з'єднати; 3) їхня взаємозалежність не синхронна; 4) кожному часові належать минулий і майбутній

часи³. Часова свідомість, спрямована на щось, завжди досягається у зв'язку з цим виявленим *чимось*. У цьому *чомусь* Інгарден розрізняє тривкі предмети, процеси та події⁴. Ці предмети розміщені у власних часопросторах, а зокрема, у так званому життєвому світі (*Lebenswelt*), який містить наш миттєвий досвід. Тривкі предмети з усіма своїми атрибутами існують поза плинним теперішнім (*die fließende Gegenwart*) і завдяки цьому зберігають свою тотожність. Наш часовий досвід із цими тривкими предметами ґрунтується на їхніх постійно змінних і взаємнесумісних станах. Навіть попри те, що зберігають свою тотожність у щораз новому теперішньому, переходячи зі стану в стан, вони «послідовно втрачають ті атрибути, які належать минулому стану, а зберігають лише ті, які необхідні для виникнення у сучасному»⁵. Це їхнє існування в історії. У цій категорії предметів слід виокремити живого індивідуума і, зокрема, живу людину, яка є «чимось більшим, ніж сума подій та процесів, що відбуваються в ній самій. [...] Це більше [...] основа і частково єдине джерело для визначення життєвого дискурсу між живим індивідуумом (зокрема людиною) та його навколишнім світом. Це "більше" як основа поведінки творить не тільки суттєве ядро індивідуума, а й те, що в ньому нестримно зберігається, незважаючи на мінливість часу та згубну силу історії»⁶. Процеси, навпаки, – це розтягнуті в часі сукупності часових фаз і абсолютно нетривких у часі предметів. Їх не можна звести до одного випадку, бо за своїм способом існування вони виходять за межі кожної теперішності. У безупинній плинності їхніх фаз: 1) *одна і тільки одна* фаза завжди актуальна; 2) *одна* нова фаза, що виникає, стає актуальною; 3) актуальна фаза постійно втрачає свою актуальність; 4) тоді, коли актуальна фаза виникає, усі попередні зникають (до того ж стають неактуальними); 5) тоді, коли остання фаза

³ Husserl E. The Phenomenology of Internal Time-Consciousness / Edmund Husserl. – Hague : Nijhoff, 1964. – P. 28–29.

⁴ Ingarden R. Time and Modes of Being / Roman Ingarden ; transl. (from parts of *Der Streit*) by Helen R. Michejda. – Springfield, Illinois : Charles C. Thomas, 1964. – P. 101.

⁵ Ibid. – P. 134.

⁶ Ibid. – P. 143–144.

сягає актуальності, процес закінчується. Однак не кожен процес має завершальну фазу ⁷.

Разом з тим події не виникають у фазах, отож не потребують «синтетичного представлення» для того, щоб ствердити себе. Вони «виникають одразу як готові творіння, здійснюються і зникають, немовби в один момент» ⁸. Часто вони – кінцевий результат процесів. У живому досвіді всі три типи предметів слід сприймати як моменти в течії (свідомості). Однак з погляду остаточної природи цього досвіду ми, за Гуссерлем, повинні розрізняти «свідомість (течію), появу (іманентний об'єкт) і трансцендентальний об'єкт (якщо він не є основним змістом іманентного об'єкта)» ⁹.

II. Час і суто інтенційні об'єкти

Із-поміж різних інтенційних об'єктів розглянемо лише твори мистецтва, зокрема літературну творчість. Літературні твори, на відміну від інших часових предметів, мають власний *modus existentiae* і тому – власну часопросторовість. Також – на відміну від об'єктів, що тривають у часі, процесів та подій, які незалежні й автономні, – мистецькі та естетичні предмети є гетерономними, похідними й залежними. Вони позбавлені власної сутності. «Уся їхня матеріальна визначеність, формальні й навіть екзистенціальні моменти, наявні у їхньому змісті, певною мірою приписані їм, а не вбудовані в них» ¹⁰.

Мистецький твір як інтенційний об'єкт: 1) багаторівневий; 2) структурно уніфікований; 3) гармонійно поліфонічний; 4) вигаданий або квазіправдивий; 5) багатофазовий, себто розтягнений у часі від початку до кінця; 6) схематичний з місцями невизначеності на всіх своїх рівнях; 7) відмінний від своєї естетичної конкретизації; 8) повніший у своїй естетич-

⁷ Ingarden R. Time and Modes of Being. – P. 108.

⁸ Ibid. – P. 102.

⁹ Ibid. – P. 101.

¹⁰ Ibid. – P. 49.

ній конкретизації, ніж у мистецькій завершеності; 9) закоріненний у своє матеріальне єство, а також у творчі акти автора та реципієнта ¹¹.

Через цю онтологічну й структурну складність мистецького та літературного твору логічно взяти за основу три різні можливості часу в ньому.

По-перше, можна сприйняти твір тільки в його текстуальній даності, себто як предмет з явищами, атрибутами. Він завжди, як і всі інші тривкі предмети, буде у фокусі нашої інтелектуальної уваги, а не стимулом конкретизації, естетичної та психологічної проекцій. Час у такому сприйнятті рівнятиметься його текстуальній фіксації.

По-друге, його можна сприйняти як предмет, що існує одночасно (*zugleich*), синхронно. У такому разі усі його компоненти, які представлені у різних часових фазах, існують водночас, а не раніше чи пізніше. «Отже, твір від початку до закінчення не є часово розширеним» ¹². Його початок, середина і кінець, себто його *тоді*, *зафаз* і *після*, існують у тому самому часі. Тільки в перцепції ці рівночасно представлені фази проявляються у регулярній часовій послідовності (*Aufeinanderfolge*). Існує, однак, істотна різниця між цією і конкретною часовою послідовністю. У першій мистецькі фази ґрунтуються на всіх компонентах твору і тому часто не мають чіткого «тепер», натомість у другій є це «тепер», яке не переміщується вперед чи назад, воно завжди наявне. Усі часові фази, за винятком першої, містять як моменти попередньої фази, так і моменти, які закладають основу для наступної. У цьому сенсі кожна попередня існує або може існувати рівночасно з кожною наступною фазою твору. Тобто часову послідовність літературного твору у жодному разі не можна порівнювати чи плутати з часовою послідовністю тривалого предмета, бо його послідовність фаз (A→B→C→D...) у літературному творі може: а) зберігати однолінійну прогресію (a→b→c→d...), б) інвертовану (c→a→b, b→c→a,

¹¹ Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes / Roman Ingarden. – Tübingen : Niemeyer ; and Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. – S. 10–12.

¹² Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. – S. 327.

а→с→б) чи в) збільшену у триванні (+а→+б→+с, +с→+а→+б), г) зменшену у триванні (-а→-б→-с, -с→-а→-б) чи д) усі разом. Одне слово, у літературному творі часовими фазами можуть зумисно маніпулювати. Непередбачуваність часових фаз робить літературний твір внутрішньо динамічним. Інгарден писав: «Мета існування часових фаз у літературному творі – зробити його таким, що розгортається, і внутрішньо динамічним»¹³.

По-третє, у літературному творі як естетичному об'єкті час набуває субстанційно іншого характеру. Як такий він виявляється у фазах, що **неодмінно** йдуть одна за одною, себто у нашому сприйнятті існують послідовно. Завдяки нашій живій пам'яті (*das lebendige Gedächtnis*) ці фази вміщують минуле і теперішнє. Вони виявляються «як порожні часові схеми, які феноменологічно більше не є уже сучасними для нас або навіюють на нечітке уявлення про свою якість»¹⁴. Минулі й теперішні фази існують у цьому «розширеному теперішньому» частково і містять лише ті елементи, які в той чи інший спосіб «оживляють» поточне представлення. Це означає, що в естетичному триванні минулі фази обов'язково коротші за свій первісний вияв. Їхня феноменологічна тривалість (*Länge*) залежить від наявного предмета і психологічного стану, в якому функціонує наша жива пам'ять, себто від інтенсивності нашої емпатичної участі у «житті» твору. Захоплені динамічними представленнями естетичного об'єкта, ми перестаємо розрізняти часові моменти; самі перетворюємося на об'єкт цього динамічного процесу і тільки після того, як він закінчиться, конспективно відтворюємо його плін. Але тоді естетичний об'єкт уже не перебуває *in statu nascendi* і стає предметом нашої пам'яті, в якій час обертається на перспективний час. Ми сприймаємо його послідовність як щось статичне чи позачасове. Інгарден пише: «У статичному сприйнятті бачимо “негнучку динаміку” минулого. Вона виникає у синтетичній сфокусованій формі. Можливо, це й ліпше, що ми сприймаємо лише її специфічну своєрідність, а більше

¹³ Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. – S. 335.

¹⁴ Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes. – S. 107.

уже не відчуваємо пульс динамічного розвитку минулого, напругу в його фазах, не стежимо за зміною часу та нагромадженням минулих подій»¹⁵. Словом, під час і після читання твору відчуття часу суттєво різняться. Під час читання презентація естетичного об'єкта, послуговуючись терміном блаженного Августина, – це *praesens de praesentibus* із вкрапленням *praesens de praeteritis*, натомість після прочитання здебільшого він стає *praesens de praeteritis*.

Синтетична природа презентифікації (*presentification*) літературного твору ставить нам іще таке питання: що діється з минулими фазами твору після того, як вони інтегруються з «плинним теперішнім» (*die fließende Gegenwart*), у якому відбувається естетична конкретизація? Їхній зміст (предмети, значення, види тощо) залишається тим самим чи якось змінюється? Інгарден вважав, що об'єднання минулих і теперішніх часових фаз, як правило, зумовлює їхній взаємовплив, а отже, й видозміну. *Ergo*, естетичне осучаснення інтенційних об'єктів – це часовий цикл, в якому минуле і теперішнє існують радше діалектично, ніж односпрямовано. Саме завдяки цьому минулі часові фази можуть набути нового значення або цілковито втратити його, збагатитися новими елементами чи позбутися зайвих деталей. Тому в «цьому дивовижно організованому минулому події, які вже сталися, не завжди “завершені” та незмінні»¹⁶. Отже, загальновідомий вислів, що нічого не вдається зробити зі своїм минулим, – «мовна помилка». Естетичні визначення мистецького об'єкта можливі завдяки своїй гнучкості й відкритій структурі минулих часових фаз, та водночас це не означає, що все нова «теперішність», у якій вони з'являються, радикально змінює їх. Якби це було так, ми не відчували б часової послідовності. Парадокс Зенона (490–430 до н. е.) став би, безумовно, правильним¹⁷. У типових випадках фіксуванню минулих часових форм не перешкоджає фантазія, реальність поточної миті чи сподівання. Гуссерль зауважив: «Кажучи феноменологічно, свідомість теперішності, яка виникає на основі змісту А, по-

¹⁵ Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes. – S. 117.

¹⁶ Ibid. – S. 127.

¹⁷ Ідеться про парадокс летючої стріли.

стійно перетворюється на свідомість минулого, і це тоді, коли твориться його безперервна свідомість. Із цією трансформацією (а вона є складовою суті часової свідомості) самозмінювана свідомість зберігає свою об'єктивну настанову»¹⁸. Словом, ця об'єктивна настанова зберігає посутню ідентичність минулих часових фаз.

У різних літературних жанрах синтез минулих і теперішніх фаз структурується по-різному. Наприклад, у сприйнятті поезії двовимірна перспектива часу, минулого та майбутнього, замінюється одновимірним «тепер» без простирання вперед і назад. Її естетичний об'єкт існує радше в такому «тепер», аніж у серіальному продовженні. Щоб збагнути об'єкт, реципієнт мусить відсторонитися від минулого і майбутнього, буквально втілитись (*das Völlige Sich-Versenken*) у явному «тепер» вірша (*in das fingierte Jetzt des Gedicht*)¹⁹.

Усе це підштовхує до висновку, що літературний твір як мистецький та естетичний об'єкт є трансцендентальним стосовно свідомих актів, за допомогою яких ми розпізнаємо його, а також стосовно численних часових фаз, у яких він набуває свого феноменологічного *modus existentiae*²⁰.

III. Концепція часових фаз у ретроспекції

Концепція часових фаз Інгардена, з одного боку, впритул наближається до феноменології внутрішньої часової свідомості Гуссерля, а з другого – відмежовується від неї в деяких суттєвих аспектах, оскільки Інгарден і Гуссерль по-

¹⁸ Husserl E. The Phenomenology of Internal Time-Consciousness. – P. 86.

¹⁹ Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes. – S. 139.

²⁰ Під терміном «трансцендентальний» Інгарден розуміє таке: «Наявний компонент справжнього світу, цебто ніяка річ, ні її властивості, чи подія, чи процес не є дійсною часткою свідомого досвіду; і навпаки – ніякий елемент цього досвіду не є дійсною часткою того, що виявлено в ньому для суб'єкта, що відчуває». Див.: Ingarden R. Time and Modes of Being. – P. 13.

різному дивилися на існування реального світу ²¹. Якщо я правильно розумію трансцендентальний суб'єктивізм Гуссерля, то, згідно з ним, реальний світ є «продуктом чистої і цілком самодостатньої, впевненої у собі свідомості». У дихотомії «світ – чиста свідомість» пріоритет має чиста свідомість, і цим вона узалежнює світ від себе. Гуссерль писав: «Об'єктивний світ, що існує для мене, що був і буде для мене і що з усіма своїми предметами може бути, набуває свого сенсу і всієї своєї екзистенційної якості від мене, він мене тримає в собі як трансцендентальне “Я”» ²². Із цього основного припущення про абсолютну інтенціональність свідомості постає Гуссерлеве розуміння часу й темпоральності. Інґарден, як я згадував, стверджував можливість існування реального світу з його розмаїттям об'єктів незалежно від чистої свідомості. До того ж, крім чистої свідомості, він постулював також наявність емпіричної свідомості з різними рівнями інтенційності, що коливаються між цілковитою байдужістю та цілковитою активністю ²³. Коли свідомість пасивна, ми ніби пливемо з усім, що оточує нас, не усвідомлюючи ні процесу (*noesis*), ні предмета (*noema*) свого пізнання. У цьому стані рівень нашої інтенціональності майже нульовий, і навряд чи ми здатні творити інтенційні об'єкти. В іншому випадку рівень інтенційності високий, тому ми не тільки «ловимо» світ, а й запліднюємо його внутрішнім змістом і цінностями. Саме оцей стан свідомості дозволяє нам творити мистецькі та літературні твори, тобто реальність, яка залежить від самої себе.

В аналізі часових фаз Інґарден часто покликається на «теорію тривання» Анрі Берґсона (1859–1941). Як на мене, теорії часу Інґардена і Берґсона істотно різняться. Це зумовлено

²¹ Інґарден писав: «Трансцендентальний ідеалізм Гуссерля – це одна з найґрунтовніших спроб розв'язати в сучасній філософії суперечку між ідеалізмом та реалізмом. Щоб уникнути непорозумінь, я відразу мушу заявити, що для мене розв'язання цієї суперечки, яке запропонував Гуссерль, виглядає не дуже правдоподібним, але воно правильне». Див.: Ingarden R. *Time and Modes of Being*. – Р. 9.

²² Husserl E. *Cartesianische Meditationen* / Edmund Husserl. – Haag, 1950. – Vol. 1. – Р. 65.

²³ Ingarden R. *Spór o istnienie świata*. – Т. 2. – § 44.

їхніми епістемологічними й онтологічними положеннями. Бергсон, подібно як досократівський філософ Геракліт, наголошував на абсолютній мінливості буття, а звідси – на нездатності людини встановлювати взаємозв'язок між сталістю та змінністю. Інгарден, натомість, постійно шукав структуральну сталу реального і феноменального світу. Теза Бергсона про флюїдність нашого внутрішнього життя, особливо гераклітівське *ταοαντα ρεο*, не дозволяла йому чітко зрозуміти життя. Життя не можна висловити сталими мовними термінами²⁴. Ми можемо сказати про нього лише те, що воно триває і змінюється. А знаємо це тільки завдяки почуттям та інтуїції. Наприклад, уві сні, коли фізіологічні функції розслаблені, а зовнішній тиск на наше «Я» знижений і ми не вимірюємо часу, відчуваємо часову тривалість інтуїтивно. Тому час є первісною якістю нашого *élan vital*²⁵. Отже, стале часове тривання – це “*une multiplicité de fusion ou de pénétration mutuelle*” – розмаїтість суміші чи обопільного проникнення, яке розпочинається одне в одному і з якого народжується наше єго. Оскільки цей процес не піддається точним вимірам, його не вдасться об'єктивно окреслити як «гомогенний час». Можна хіба що означити термінами простору, що і роблять в астрономії, фізиці тощо, однак це ілюзорний, а не справжній час. Емпіричні науки не в змозі впоратися з часом, оскільки вони локалізують його у просторі, в якому немає тривання. Тривання, відділене від простору, можна розглядати тільки чистою уявою або чистою самосвідомістю.

Інгарден, розмірковуючи про часовий потік свідомості, заперечує Бергсону. Услід за Гуссерлем він «темпоризує» простір та «упросторює» час.

Однак між «часовими формами» Інгардена та “*durée réelle*” Бергсона є певна схожість: що там, що там інтуїція

²⁴ Bergson H. *Time and Free Will : An Essay on the Immediate Data of Consciousness* / Henri Bergson ; transl. F. L. Pogson. – New York : Harper Torchbooks, 1960. – P. 235.

²⁵ Дослівно «життєва міць, рішучість». Теорію “*élan vital*” Бергсон висунув як контраргумент проти матеріалізму та сцієнтизму другої половини ХІХ ст. За цією теорією, життя створює себе, незважаючи на опір фізичного світу.

минулого, теперішнього та майбутнього часу доступна нам як безпосередньо дана величина, як взаємопроникна тривалість. Однак Бергсон відмовився розрізняти у цій величині три часові модальності і розглядати їх у термінах представлених об'єктів. Інгарден, натомість, бачив ці предмети в контексті їхніх екзистенціальних моментів, а тривання – в плані його мінливих форм існування, словом – у їхньому діалектичному взаємозв'язку. Для Бергсона немає часових предметів (подій та процесів), які починаються й закінчуються об'єктивно і феноменологічно; немає чистих інтенційних об'єктів, що мають зовнішність і часову послідовність. Усі предмети надчасові, міняються без ознаки наступності, існують без наслідків. Він навіть пропонував повернути наш потік свідомості у зворотному напрямку й у такий спосіб відірватися від *praesens de praesentibus*, від майбутнього, від простору, а також, як і Пруст, «шукати втрачений час». Бергсон твердив, що в активній відмові від руху вперед ми маємо шанс заглибитися в себе, у життя, яке було колись і в якому немає тиску потреби в просторових речах, а є тільки свобода і чиста уява. «Для того, щоб уявити собі минуле у формі образу, ми мусимо відмовитися від поточних потреб, ми повинні мати силу оцінити те, що непридатне, ми повинні мати волю мріяти [...]»²⁶.

Це твердження Бергсона чітко вказує, що його міркування про час розходиться з ідеєю Гуссерля та Інгардена про «осучаснювання» часу (*Vergegenwärtigung*). На його думку, сприймання часу – це радше «оминулювання». Бергсон твердив, що «будь-яка перцепція теперішнього є уже спомином, що практично ми сприймаємо лише минуле, бо суто теперішнє – це тільки непомітний прогрес минулого, яке переростає у майбутнє»²⁷. З цього виникає, що Бергсон постулює не інтелектуальне розуміння часової тривалості, а радше програму містичного вірування. Тому я вважаю його не «філософом пам'яті», як це робили деякі вчені, а радше популяриза-

²⁶ Bergson H. *Matter and Memory* / Henri Bergson ; transl. N. M. Paul, W. S. Palmer. – London, 1911. – P. 94.

²⁷ Ibid. – P. 194.

тором минулого. Його теорія “*durée réelle*” доводить *res extensa* та *res cogitans* до повного розриву, натомість теорія часових фаз Інгардена намагається поєднати їх *in uno expressio* ²⁸. Інгарден писав, що потік переживань суб’єкта, душі й особистості людини є не що інше, як сума певних моментів чи аспектів міцно збудованого і свідомого буття, так званої монади ²⁹.

І ще: Інгарден і Бергсон послуговувалися терміном «потік свідомості». Чи мали вони на увазі те саме явище? Не зовсім. Інгарден розглядав цей потік (*strumień świadomości*) як функцію трьох компонентів – *ego* (психічне буття суб’єкта), *noesis* (свідомий акт, спрямований на *noema*), *noema* (зміст, до якого спрямовано *noesis*), що творять центр, душу нашої сутності. «Без цього центра / душі ми були б тільки голим скелетом, абстракцією, безформним і бездумним торсом, нездатним існувати» ³⁰. Отже, із центра / душі нашого Я випромінюється цей потік свідомості – поява взаємопроникних переживань, минулих (статичних) і теперішніх (динамічних). Їхнє злиття у гомогенний процес залежить від екзистенціального стану об’єкта, що сприймає, та від первинної єдності (*pierwotna jedność*) нашої спрямованої на нього свідомості.

Бергсонів погляд на цей потік, або, як він його називає, «безупинну течію», синонімічний з “*durée réelle*”. Людина переживає цей потік як безпосередню єдність теперішності без часового початку та кінця, як часову безперервність.

Значно ближча до «пасивних фаз» Інгардена концепція часу американського психолога та філософа Вільяма Джеймса (William James, 1842–1910). Його знакова праця «Принципи психології» (“*The Principles of Psychology*”, 1890) поділяє з феноменологією низку базових концепцій ³¹. Наприклад, його розділення складових «феноменального Я» – матеріального,

²⁸ Husserl E. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins / Edmund Husserl. – Halle : Max Niemeyer Verlag, 1928. – S. 466–467.

²⁹ Ingarden R. Spór o istnienie świata. – T. 2. – S. 523.

³⁰ Ingarden R. Time and Modes of Being. – P. 143.

³¹ Джеймс засвоїв основні феноменологічні концепції від німецького філософа Карла Штумпфа (Carl Stumpf, 1848–1936), який мав значний вплив на Гуссерля.

суспільного, духовного та чистого *ego* – близьке до феноменологічного розрізнення емпіричного і трансцендентального *ego*, а визначення й обмеження інтроспективного методу у психології – до феноменологічного методу *epoché* ³².

Джеймс, подібно до Інґардена, доводив, що ми не можемо відчувати часове тривання без сенсорного змісту, цебто відчувати порожній час.

Часова свідомість обов'язково спрямована на об'єкт, в якому утверджується в потоці нашого психічного життя. Саме тому Джеймс твердив, що часове «тривання та події разом творять нашу інтуїцію стосовно уявного теперішнього з його контекстом (*spacious present with its context*)» ³³. Дії свідомості, що затримують зникомі предмети, з одного боку, й ті, що сягають за наступними, з другого, створюють для нас відчуття тривання й послідовності. Потік свідомості – у безкінечному процесі завершування. Це в жодному разі не «нитка намистоподібних відчуттів та образів», окремих і готових, а «синтетична база даних» про минуле і майбутнє, близькі та віддалені переживання, завжди поєднана з нашим знанням про наявну річ. Саме тому минуле має бути зрозумілим через теперішнє. Але що ж таке теперішнє? В абсолютному сенсі «це цілковито ідеальна абстракція, яку неможливо здійснити і яку ті, що непричетні до філософського міркування, ніколи не в змозі збагнути» ³⁴. Воно «ніколи не може бути фактом нашого безпосереднього досвіду» ³⁵. Але тоді,

³² Цим я хочу натякнути, що Джеймс був предтечею феноменології. У своїх поглядах на час він спирався на таких англійських та континентальних учених, як Дж. Мілля (J. Mill), Ш. Г. Годсон (S. H. Hodgson), Вундт (Wundt), Лазарус (Lazarus) та ін. Джеймс був прибічником об'єктивізму та сцієнтизму чи, як сказав би Гуссерль, «недоречних поглядів» (*sackferne Meinungen*). Він постійно шукав фізіологічні кореляти духовних переживань. Джеймс писав: «Ми мусимо припустити, що певне тривання неминуче віддзеркалюється в кожній плинній миті свідомості внаслідок достатньої сталої ознаки розумового процесу, з яким воно пов'язане. Ця ознака розумового процесу, хоч би якою вона була, є чинником нашого сприймання часу». Див.: James W. *Principles of Psychology*, 2 vols. / William James. – Vol. 1. – Dover Publications, 1950. – P. 630.

³³ Ibid. – P. 636.

³⁴ Ibid. – P. 608.

³⁵ Ibid. – P. 609.

коли немає «чистого тепер», існує розширене, уявне *тепер*, цебто «коротке тривання», яке ми зразу відчуваємо і яке коливається у часі від кількох секунд до неповної хвилини. Воно, наче веселка над водоспадом, вивершується над подіями, які пливають повз нього. Це «уявне тепер» ніби націлене назад і вперед, воно має грань, що дозволяє нам зазирнути в минуле або в майбутнє.

Завершуючи цю порівняльну розвідку про час, зауважу, що концепції Бергсона та Джеймса загальноновизнані у середовищі психологів і філософів. Натомість концепція Інгардена більше відома філологам та естетикам. І це зрозуміло. Перші два досліджували час у повсякденному житті, а Інгарден зосередився на мистецьких і літературних творах. Без онтологічного розрізнення дійсного та уявного буття Бергсон і Джеймс не могли задовільно з'ясувати причинний зв'язок та взаємозалежність часових фаз у мистецьких структурах. Їхні міркування натякають, що ці фази начебто міродайні у всіх діях людини, а насправді це не так, бо якщо розглядати під цим кутом час у літературних творах, то легко дійти фальшивих висновків. Це стосується не тільки інтенціональних творів, а й тих, де йдеться про суто історичне відтворення чогось, де нібито немає творчої рішучості письменника і він – лише знаряддя поточних подій. Тут пригадується мені французький поет-сюрреаліст Андре Бретон (Andre Breton, 1896–1966), який намагався вилучити себе із творчого процесу шляхом «роз'єднання мозку і руки». Хай, мовляв, рука творить без директиви мозку. Процес відомий у психології як автоматичне писання. І що? Його поезія, «творена» в цей спосіб, не має естетичної вартості. Це не більше як психологічний документ.

Отже, аналіз часових фаз у літературному творі, запропонований Романом Інгарденом, і досі залишається єдино правильним і практично придатним.

Розділ 9

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК РАДИКАЛЬНА ОПОЗИЦІЯ ДО ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Постмодернізм: *post/ante/modo*

У другій половині XX ст. представники постмодерністської філософії Жак Деррида, Мішель Фуко, Жан Бодріяр, Жіль Дельоз, Жан-Франсуа Ліотар, Жорж Батай та ін.¹ радикально переоцінили феноменологію (Гуссерля, Гайдеггера, Сартра, Інгардена). Зокрема, вони критикували: 1) концепт суб'єкта як джерело значення, вірогідності й авторитету; 2) концепцію раціонально доведеної правди / істини; 3) концепцію телеологічності (цілеспрямованості) історичного процесу; 4) концепцію свідомості як безпосереднього доступу до дійсності. Філософи-постмодерністи доводили, що феноменологія та екзистенціалізм, як і, до речі, майже все попереднє філософування від Платона до Гуссерля, були наратологічними (логоцентричними), себто створювали, канонізували певні тексти (*yard seats*), які слугують базою для категоричних тверджень. Парадигма постмодернізму відкидає ці тексти, оповіді не лише як зайві, а й як згубні для вільного осмислювання життєвої проблематики. Постмодернізм «де-

¹ Див.: Derrida J. De la grammatologie (1967), La dissémination (1972); Foucault M. Les Mots et les Choses Une archéologie des sciences humaines (1966); Baudrillard J. Pour une critique de l'économie politique du signe (1972); Deleuze G., Guattari F. L'anti-Oedipe (1972); Lyotard J.-F. La condition postmoderne: rapport sur le savoir (1979).

легітимізує» їх, бо їхня філософська мова денотативна та нормативна і тому непридатна для вільного філософського дискурсу.

Ставлення постмодернізму до мистецтва, зокрема літератури, визначається тим, що ця теорія, як твердить Вайт Гайден, «зводить літературу до писання (*écriture, writing*, письмо), писання – до мови, а мову – в останньому пароксизмі розчарування – до базікання про мовчанку»². Постмодернізм: 1) проголошує смерть автора (суб'єкта) у наративному, поетичному та драматичному текстах; 2) наголошує значущість індивідуалізації мови; 3) надає перевагу імітації (симуляції), стилістичній мішанині (*pasticcio*); 4) здебільшого використовує малі жанри, зосереджені на локалізованих, суб'єктивних і ситуативних подіях; 5) відкидає об'єктивні й універсальні твердження, що ґрунтуються на правді; 6) відкидає можливість знання. Постмодернізм, за визначенням Фредріка Джеймсона (Fredric Jameson), – це своєрідна шизофренія мови, тобто розрив між означниками та їхніми означуваними. Словесний зміст сказаного, написаного перстає генеруватись їхнім історично встановленим взаємозв'язком, як це випливало зі структуралізму Фердинанда де Соссюра (Ferdinand de Saussure), і виникає з контексту довільно з'єднаних означників. Унаслідок цього функцією постмодерністської мови стає безперервна мовна гра, а не семантичне донесення того чи іншого повідомлення. У цій мові, позбавленій семантичної телічності (мети), усе розраховано винятково на якесь естетичне задоволення, а не на формування ідей, сюжетів, цінностей, характерів. Постмодерний текст не є і не може бути інструментом історичного, політичного, філософського, одне слово – наукового дискурсу. Автор тексту, якщо умовно говорити про нього, – це лише маніпулятор знакових символів, а не творець трансцендентальних явищ. Постмодерна література відмовляється від цієї функції.

² White H. The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory / Hayden White // *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism* / Hayden White. – Baltimore, 1978. – P. 262.

Термін із нульовим значенням

Ричард Рорті, видатний американський філософ прагматичного спрямування, висловився про постмодернізм так: «Сьогодні ніхто не має уявлення, що таке постмодернізм. Було б добре його позбутися. У жодному разі це не ідея. Це слово, яке претендує на ідею»³. Є в цій ремарці частка правди, але не більше, бо нинішню культурологічну ситуацію важко окреслити семантично відповідним терміном. Вона така розпливчата, децентрована і позбавлена чітких атрибутів, що саме цей порожній термін їй, либонь, найбільше підходить. Звичайно, термін, як свідчить його етимон, визначає семантичні параметри найменованого предмета, явища чи події. Найменування може бути метафоричним, метонімічним чи атрибутивним. Постмодернізм як термін таких параметрів не визначає, а тільки відсилає нас до того, що виникло після модернізму. Отже, невизначеність цих параметрів і є джерелом нескінченної плутанини навколо постмодернізму. На якій же тоді підставі відбувається його семантичне розшифрування? Воно переважно засвоюється готовим від його провідних прибічників, хоч би таких, як Жан-Франсуа Ліотар, Ігаб Гасан, Чарлі Дженкс, Мішель Беналуз тощо. Однак довіра до їхнього визначення – не завжди гарант загального схвалення. Загальна погодженість, однак, була б, як кажуть логіки, *“contradictio in terminis”*, бо постмодернізм – це культурологічна спрямованість непогодженості. «Активізуймо різниці, – пише Ліотар, – і збережімо честь назви»⁴. І саме тому, коли резюмувати такі тенденції нашого сьогодення, як заперечення центричності інтелекту, ієрархії вартостей, телічність наших вчинків, гіпостатичність мови, семантичну розсіяність, тематичну випадковість, текстуальну гру, повсюдну іронію, і назвати все це постмодернізмом,

³ Цит. за: New York Times. Op-Ad page. – 1997. – 21 December. – P. 11.

⁴ Lyotard J.-F. The Postmodern Condition : A Report of Knowledge / Jean-François Lyotard. – Manchester : Manchester University Press, 1984. – P. 82.

справді, крім встановлення часової хронології, навряд чи можна його інакше окреслити. Але і в цьому його прибічники не доходять цілковитої згоди. Ліотар, наприклад, твердить, що мистецький «твір може стати модерним лише тоді, коли спочатку він постмодерний»⁵. У такому разі постмодернізм не *post*, а *ante*. І тому мистецтво бароко, рококо, класицизму, романтизму тощо перед тим, як стати свого часу модерним, було, за Ліотаром, постмодерним, бо ламало тогочасні естетичні умовності. Але, завоювавши домінантне становище, воно ставало модерним і, як таке, уже більше не створювало нові естетичні реалії, а тільки повторювало і захищало само себе. Втративши деструктивну здатність, воно було радше заборолом, аніж генерувальною силою новаторського мистецтва. Така, вважає Ліотар, історія майже всіх визначальних «ізмів». За логікою цієї схеми, доля сучасного постмодернізму має бути подібною. Чи сьогодні, як і досі, він – лише прелюдія до того, що в процесі народження, Ліотар не говорить. «Постмодерний митець чи письменник, – твердить він, – перебуває у становищі, подібному до філософа. У принципі, текст, який він пише, чи твір, який він творить, не керується заздалегідь встановленими правилами, тому твори не можна оцінювати уже відомими категоріями. І письменник, і митець працюють без правил саме тому, щоб сформулювати правила того, що їм треба було створити»⁶. А що ж їм робити далі? Дотримуватися правил, які вони ж і створили? Себто творити уже модерністське мистецтво чи відкинути ці правила знову, по-постмодерністськи, повторити той самий процес?

Отже, за Ліотаром, постмодернізм, усупереч своїй префіксації, – напрям не тільки синхронний, а й реверсивний, себто з правом зворотного відсилання. Він присвоює собі всю ту попередню мистецьку і філософську спадщину, яка періодично розходила з превалюючою понятійною та естетичною спрямованістю. Словом, він – не лише культурологічне спрямування нашого часу, а й постійний супутник онов-

⁵ Lyotard J.-F. The Postmodern Condition. – P. 79.

⁶ Ibid. – P. 81.

лення. Створюючи власну діакронію, постмодернізм доводить і свою поточну вагомість. Щоправда, Ліотар дещо обмежує цю реверсивність. Не все, твердить він, що передувало модернізмові, було постмодерністським. «Модерністська естетика є естетикою величного, себто того відсутнього змісту, який не піддається представленню, але який завдяки своїй настирливості таки стає предметом рецепційної утіхи і задоволення»⁷. Постмодернізм, натомість, заперечує і блокує таке задоволення, перешкоджає виникненню колективної погодженості й смаку. Якщо це так, що ж тоді було предметом постмодерністської рецепції і за якими критеріями його розпізнати? Адже без наявності тих чи інших критеріїв кожен із нас розпізнає його по-своєму, а тоді його як інтерсуб'єктивного явища немає і говорити про нього узагальнювальними термінами недоречно⁸. Чи не тому Річард Рорті пропонує позбутися його?

Перцепція без концепції, текст без метатекстуальності

Термінологічна недоречність постмодернізму аж ніяк не означає відсутність тієї культурологічної спрямованості, про яку йшлося вище і яка на Заході триває вже близько чотирьох десятиліть, а в пострадянських країнах *майже десятиліття*. Чи справді ця спрямованість, як твердить Ліотар, передувала усім модернізмам – довести важко. Ми також не знаємо, що мав на увазі Арнольд Тойнбі, найвидатніший історик нашого часу, коли у своїй багатотомній праці «Дослідження історії»⁹ назвав сучасний цикл цивілізації, який ні-

⁷ Lyotard J.-F. The Postmodern Condition. – P. 81.

⁸ Див.: Kohler M. Postmodernismus : ein Begriffsgeschichtlicher Überblick / M. Kohler // Amerikastudien. – 1977. – № 22 (1).

⁹ Toynbee A. A Study of History, 12 vols. / Arnold Toynbee. – Oxford, 1934–1961.

бито почався в 1875 році, постмодерністським, або чому Федеріко де Оніс схарактеризував іспанську поезію на зламі століть так само ¹⁰. Проте немає сумніву, що чимало сучасних літераторів, митців, архітекторів, композиторів, критиків, філософів радикально відкинули багато з того, що впродовж століть створювали їхні попередники. Оголосивши себе вільними від тиску минулого, вони піднесли свою суб'єктивну безпосередність до єдиного адекватного критерію пізнання і поцінування. Цей радикальний розрив із минулим знаменує посилену децентралізацію культурологічного поля, релятивізацію всіх вартостей, стирання меж між інтелектуальною ерудицією і думкою, наукою і припущенням, а врешті-решт, між елітною і масовою культурами. У такому полі, як висловився Ліотар, «усе дозволено» ¹¹, усе перетоплюється у незрозумілий сплав. Еклектизм, пише він, «є нульовою точкою сучасної загальної культури: слухаєш музику регі, дивишся ковбойський фільм, їси страву в МакДональдзі на другий сніданок, місцеву страву на обід, користуєшся паризькими парфумами в Токіо, одягаєш ретрокістю у Гонконгу; наукове знання стало предметом телевізійних ігор, мистецтво зробилося кітчем і сприяє плутанині в естетичному смакові його патронів. Митці, власники галерей, критики і публіка – усі разом борсаються у вседозволеному» ¹².

З усіх проявів постмодернізму в галузі гуманітарних і суспільних наук найпомітніше його негативне ставлення до метамовної функції «вагомих дискурсів» (*grand recit*). Метамовність, доводить постмодернізм, не тільки перешкоджає цим наукам встановлювати правду безпосередньо, але, що найгірше, вона блокує наші пізнавальні можливості. Щоб бути максимально продуктивними, ці науки мусять звільнитися від «концептуальних гідів», від «міфу філософії розуму», від «дедуктивної теорії пізнання». Адже гіді, підтримані й узаконені інституційно чи політично, змушують їх трактувати

¹⁰ Onís F. de. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932) / Federico de Onís. – Madrid : Perales Larios, 1987.

¹¹ Ibid. – P. 76.

¹² Ibid. – P. 76.

правду опосередковано і тенденційно. А як звільнитися від цих гідів? «Силою забуття минулого», як це раніше пропонував Ніцше, чи деконструкцією, як нещодавно казав Деррида, чи «шизофренічною втечею в іманентну інтерпретацію», як це радить Жіль Дельоз?

Безсумнівно, постмодерністська атака на метамовність «вагомих дискурсів» спричинила кризу в гуманітарних науках, зокрема в академічній філософії, якій традиційно приписували загальну академічну функцію, а отже, й академічну привілейованість. Резонанс цієї кризи пролунав також по всіх тих політичних, суспільних і виховних системах, які так чи інакше покладалися на гносеологічну здатність дискурсів. Одне слово, сучасна криза «людських наук» (*les sciences humaines*), за Ліотаром, зумовлена репресивним характером «вагомих дискурсів», покладаючись на які, ці науки і ці системи стали тавтологічними, а тому втратили здатність творити нове знання. Сталінська наука, на його думку, – показовий приклад такої тавтології¹³.

Постмодернізм атакував також усі ті філософські та психологічні концепції нашого «Я», які наділяють його структурною єдністю, часовою тривалістю і трансцендентністю, себто здатністю виходити за межі часового і просторового закриття. Наше «Я», доводять постмодерністи, – не що інше, як порожня інтелектуальна конструкція без будь-якого емпіричного корелята. Воно роз'єднане, конфліктне, нестійке. Встановити його психологічну сутність неможливо. Судячи з мовної розсіяності нашого «Я», «воно є там, де його немає, і його немає там, де воно є». Саме по собі, твердить Ліотар, воно значить небагато, бо «існує у плетиві взаємин, котрі сьогодні, більше, ніж будь-коли, надто складні і мобільні. Сучасна людина, молода чи стара, багата чи бідна, чоловік чи жінка, постійно живе на перетині певних комунікативних струменів, якими проходять найрізноманітніші повідомлення»¹⁴. Людина тут виконує функцію чи то реципієнта, чи то відправлювача або є тільки їхнім предметом. Поза такою функцією її немає.

¹³ Onís F. de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882–1932). – P. 37.

¹⁴ Ibid. – P. 15.

Говорити, отже, про наше «Я» як тривале місце нашого мислення, пам'яті, досвіду, волі недоречно. І тому воно не є і не може бути джерелом самоочевидної правди, остаточного значення. Правда, що виникає на перетині комунікативних струменів, завжди відносна й ефемерна. Пошуки правди – це радше театральне дійство (*performance*), ніж її розкриття.

Якщо трансцендентне «Я» відсутнє, що ж тоді «узако-
нює» наші мовнозведені твердження, нашу думку про себе
та світ? Хто ж тоді внутрішній арбітр, цензор і оцінювач
наших бажань, смаків, уподобань, рішень? Із постструкту-
ралістського визначення мови, яке побутує серед постмо-
дерністів, виходить, що – позаяк встановити семантичну
рівнозначність «означника й означуваного» неможливо,
а кожна рецепція слова чи тексту, як правило, – це водно-
час їхня реконструкція – наука як текст сам у собі не може
бути «узаконенням» самої себе. Узаконення її тверджень
надходить іззовні. Ліотар, покладаючись на теорію «мовних
ігор» Людвіга Вітгенштайна, твердить, що наукова мова –
це гра і, подібно, як і всі інші мовні ігри, іманентного, себто
власного, узаконення не має. Натомість, як і кожна гра,
вона підпорядковується правилам домовленості та гравців,
без яких гра неможлива. Саме ця домовленість, цей конт-
ракт, надає їй суспільного узаконення. Отже, мова суспіль-
них і гуманітарних наук підлягає вимогам загальної агоніс-
тики. У цих науках «твердити» і «змагатися» – поняття
рівнозначні. Виняток становить мова математичних наук,
узаконення яких залежить від аксіоматичних систем, вери-
фікації та експерименту. Це у теорії, але не завжди на
практиці. У наш час оптимальної комерціалізації наукових
досліджень, вважає Ліотар, спонсори часто використовують
емпіричні науки для здобуття влади, аніж для доведен-
ня правди. «Вчених, технологів та їхній інструментарій, –
пише він, – купують не для того, щоб знайти правду, а для
збільшення влади»¹⁵. Держави, національні чи приватні
корпорації виділяють фонди на наукові дослідження

¹⁵ Onís F. de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882–1932). – P. 46.

пропорційно до збільшення влади. Тих наукових дослідників, котрі не в змозі довести свою здатність збільшити виробництво товару чи краму, капітал ігнорує. У кінцевому підсумку зв'язок науки і технології залежить сьогодні від коефіцієнта вкладу та прибутку.

Зумисний парадигм чи випадковий парадокс

Постмодернізм під впливом постструктуралістських припущень про «смерть автора» (Ролан Барт), про його «шизофренічну фрагментарність» (Жіль Дельоз), про його «зануреність у доедипальний період життя» (Жак Лакан) виявився вкрай скептичним до всіх традиційних понять про автора, читача, літературний твір, жанр, критичну теорію, які базувалися на логоцентристських визначеннях. Мистецька творчість для нього – це, зокрема, наявна антитеза раціональної зумисності, телічної спрямованості, етичної та естетичної переконаності. Як правило, вона позбавлена того, що вже Аристотель назвав «діаноєю». Так само, як і її автор, мистецька творчість паратактична, структурно роз'єднана. Її мова семантично, композиційно і тематично суперечлива. Вона – «ідіолект», який розкладає, децентрує, припиняє, відокремлює. Вона – сучасність без минулого і майбутнього. Вона – парадокс.

Недоречно твердити, що у наш час така модель мистецького твору з'явилася "*ex nibilo*". Вона, безперечно, існувала й раніше. Ліотар, як згадувалося, казав, що ця модель завжди передувала кожному модернізмові. Однак у минулому вона не була такою парадоксальною, як у постмодерністських творах. Як на мене, есеї Монтеня, написані від його *Athae neum*, навряд чи можна вважати, як це робить Ліотар, постмодерністськими¹⁶. Але навіть якби ці есеї були такими,

¹⁶ Onís F. de. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932). – P. 81.

навіть чи вони узгоджуються з вищезгаданою моделлю. Натомість сучасний постмодернізм, *ad oculum*, схожий на авангард 20-х років (себто на дадаїзм і сюрреалізм), хоч нетотожний йому, бо, як і авангард, зумовлений специфічним культурологічним контекстом¹⁷. Але найважливішим є те, що авангардне і постмодерністське заперечення попереднього мистецтва аж ніяк не означає їхню відірваність од того, що вони заперечують. Така відірваність означала б клінічну амнезію. Якраз навпаки – заперечення загострювало свідомість заперечуваного. За визначенням Гуссерля, це радше свідоме «виведення за дужки» того, що перешкоджає свідомості творити нові форми чи по-новому тлумачити щось. І саме тому модерністської чи постмодерністської творчості як чогось самобутнього немає. Є, натомість, творення протилежного, або, як казали давні римляни, “*creatio per contra*”. Білих плям у часовій пов’язаності культурологічних явищ не існує. Вони існують тільки в клінічних випадках. Як на мене, «розірване буття» як ґносеологічна парадигма Мішеля Фуко – це насамперед інтелектуальна фікція.

У чому ж тоді специфічна спорідненість постмодернізму з авангардом, що передував йому? Сучасна постмодерністська творчість широко застосовує техніку чи процедури авангарду. І тільки. Якщо і дадаїзм, і сюрреалізм атакували, епатували буржуазію своєю бравадою, блазнюванням, анархією, виступали проти суспільного *status quo*, то сучасний постмодернізм у цьому не зацікавлений. Він просто байдужий до суспільства як цілісної і саморегулівної системи. Він воліє її занепаду, хоч зумисне її не створює. На думку постмодерністів, занепад чи розклад відбувається і без їхнього втручання в суспільні процеси. Сьогодні цей занепад помітно посилюється електронною технологією. Завдяки інтернету швидко зникають бар’єри інтелектуального і творчого регулювання. У необмеженому кібернетичному просторі кожен може без чийогось дозволу чи апробації продемонструвати свій голос

¹⁷ Фахівці з суспільних наук по-різному розуміють і окреслюють цей контекст: одні – як постіндустріальний, інші – як постколоніальний, ще інші – як оптимально споживацький.

і знайти там для нього схвальну рецепцію. І, либонь, тому на-вмисним руйнуванням наявних структур постмодернізм не цікавиться. Натомість він є грою, карнавальним дійством (*bap-pening, performance*)¹⁸, а не, як авангард, засобом екстремисте-ських перетворень. То що ж тоді постмодерністське мистецтво? Чи, за терміном Канта, «нецілеспрямована спрямованість», чи тільки омана модерних трікстерів і публічних блазнів?

Сучасний постмодернізм як інтелектуальний бунт проти логоцентричних систем виник після війни у Франції, де для більшості лівих інтелектуалів марксизм був винятковим пояснювальним метатекстом. Тут постмодернізм справді з'явився як заперечувальна реакція на визначальну роль «вагомих дискурсів» чи текстів. Ця реакція також пояснювалася надто сильним у Франції філософським скепсисом і довоєнними відкриттями у мікрофізиці, які довели фіктивність хімічного атома як кінцевої дійсності, закону інерції, абсолютного часу і простору, поділу світу на суб'єкт і об'єкт, словом – фіктивність ньютонівського макрокосмосу, що спирався на евклідову геометрію. Нова мікрофізика чи, конкретніше, квантова теорія не тільки позбавила раціональну філософію надійного онтологічного підґрунтя, що узаконювало її аподиктичні твердження, а й, як це довів Вернер Гайсенберг, поставила під сумнів можливість остаточної емпіричної верифікації. Без цього онтологічного підґрунтя (*Grundlage*) філософія уже не могла бути ані метатекстом, ані «метамовою» для суспільних і гуманітарних наук. Саме тому вона мусила зосередитися тільки на логічному аналізі синтаксису наукової мови. Уже в 20–30-х рр. «Віденське коло» філософів (Шлік, Карнап, Нойрат, Вайсманн, Райхенбах, Франк, Вітгенштайн) звільнило філософський дискурс від його традиційної багатофункціональності. Паралельно виникли спроби зберегти за цим дискурсом на суто антропологічній основі багатофункціональність. Такими були феноменологія Гуссерля, онтологізм Гайдеггера й екзистенціалізм Сартра. Феноменологія намага-

¹⁸ Див.: Benamou M. Performance in Postmodern Culture / Michel Benamou & ed. Charles Caramello. – Wisconsin : Center for XXth Century Studies & Coda Press, 1977.

лася сягнути універсальної остаточності через абсолютну суб'єктивність людини, онтологізм – через «буття-у-світі», а екзистенціалізм – через волютаризм індивідуума. Але ці намагання, попри багату ерудицію та академічну репутацію авторів, не змогли запобігти прогресуючому зниканню філософії як загальної пропедевтики. У 50–60-х рр. постструктуралізм позбавив ці філософські системи метамовної функції, а постмодернізм остаточно звів філософію до «мовної гри».

Заперечення мікрофізикою твердого ньютонівського ґрунту вдарило не тільки по трансцендентальній філософії, а й по всьому спектру європейської культури. За Т. С. Еліотом, воно породило «порожню людину» у «спустошеній землі», а за Х. Ортегою-і-Гассетом – «вченого неука», «натурменша», який поза вузькою технічною спеціалізацією залишався небезпечним варваром. Готовність рятувати людину та її культуру від занепаду (Шпенґлер), безглуздя (Александр), кризи (Гуссерль) виявило чимало вчених, мислителів, політиків, теологів, але нікому з них не вдалося реконструювати ідейну певність і заспокійливу візію майбутнього й цим нейтралізувати чимраз сильніші праві та ліві тоталітарні ідеології, що зводили людину до гвинтика у всесильних державних машинах.

Мистецтво міжвоєнного періоду настирливо вказувало на кризову ситуацію культури, ідейну порожнечу й цілковиту безпорадність людини. Новели Франца Кафки, романи Тома-са Манна, Марселя Пруста, Роберта Музіля, драми Семюеля Беккета, Ежена Йонеско, Жана Жене не тільки по-новому, по-модерністськи, реєстрували кризу, а й свідомо, хоч посередньо, були також мистецькими анналами тогочасної європейської історії. Якщо шукати розширену метафору для цього періоду, то «Вирок», «Перевтілення», «У виправній колонії», «Процес» Кафки найразючіше розкривають його дегуманізуючий характер. Посилений соліпсизм, загальний песимізм у творчості цих майстрів мистецького слова – не лише прийоми естетичної відчуженості предмета, людини чи події, а й корелят духовної порожнечі суспільства, відсутності трансцендентної основи у баченні й розумінні світу.

Зрештою, після війни саме з цієї ідейної порожнечі виникло постмодерністське звикання людини до самої себе, до своєї міграції із суспільного простору в суб'єктивний кокон, в якому їй нібито стало безпечніше і в якому вона і тільки вона заявила себе останнім арбітром своїх дій і поцінувань.

(Не)постмодерністський погляд на постмодернізм

На завершення цього есе висловлю декілька критичних міркувань про основний постулат постмодернізму – твердження, що він нібито звільняє нашу свідомість від «поневолювального понятійного апарату» і цим робить її відкритою до різноманіття дійсності, бо тільки такою свідомість здатна розпочинати вільну гру інтелектуальної і творчої безпосередності. Будь-яке замирення нашого сприймання з цим «апаратом» завершується духовним поневоленням. Досі таке замирення, твердить Ліотар, нам надто дорого коштувало¹⁹. Щоб справді звільнитися, його треба будь-якою ціною позбутися.

Погоджуюся: що в минулому, що зараз існувало та існує чимало рецептів, яким цей апарат не тільки є, а й має бути. Однак тривога за свободу людини не повинна підштовхувати нас до фальшивих узагальнень і радикального заперечення наявності та потреби цього апарату. Твердити, що наші рецептори здатні безпосередньо встановлювати семантично значущий контакт із дійсністю, – це очевидний самообман. Навіть наївні біхевіористи, які зводили сприймання до суто фізіологічної поведінки, вважали, що без достатньої фіксації наслідків зовнішнього спостереження, себто без накопичення досвіду, наш мозок не матиме жодного уявлення про світ. Для новонародженої дитини, казав Вільям Джеймс, видатний

¹⁹ Lyotard J.-F. The Postmodern Condition. – P. 81.

американський психолог, світ – це «безладдя, що розквітає і дзичить». І саме тому, як це сформулював Кант, наша «перцепція без концепції сліпа, а концепція без перцепції порожня». Психологи довели, що так зване безпосереднє знання, чи інтуїція, не виникає без попередньої рефлексії, бо його підсвідомо випереджає інтелектуальна підготовка. Не думаю, що Анрі Берґсон, французький філософ кінця минулого століття, мав рацію, коли доводив, що людина, зокрема творча, здатна інтуїтивно, себто безпосередньо, досягати дійсності в її первинній своєрідності²⁰. В інтуїцію в її чистому й ізольованому вигляді можна хіба що вірити. Інтелектуальна інтуїція у феноменології Гуссерля, чи підсвідомо прихована творчість у психоаналізі Фрейда, а чи математична інтуїція, як на мене, в жодному разі нерівнозначні відсутності понятійного апарату.

У чому ж помиляються постмодерністи, відкидаючи раніше сформульовані критерії, за якими ми сприймаємо, розуміємо, мислимо, оцінюємо, діємо? Їхня помилка полягає в тому, що вони наділяють ці критерії детермінуючою тенденцією. Справді, ці критерії, коли постають як ідеологеми, міфологеми чи імператив і опосередковано чи безпосередньо стають об'єктом маніпуляції зовнішніх політичних, ідеологічних чи конфесійних систем, можуть мати таку тенденцію. Але в ідеологічно і політично плюралістичному середовищі вони, як правило, такими не є. У діалектичному співвідношенні з дійсністю, яка постійно змінюється, вони також міняються, «верифікуються» чи, за Томасом Куном, як парадигми «фальсифікуються» і підміняються новими «парадигмами»²¹. Такий зв'язок – за порука їхньої релятивності, часової приреченості та обмеженої аподиктичності. У вільному суспільстві вони на службі нашого інтелекту, а не навпаки.

І ще: чи можна передбачити тривалість постмодернізму, вимірюючи її часовою динамікою попередніх «ізмів»? Ли-

²⁰ Bergson H. *Essais sur les données immédiates de la conscience* / Henry Bergson. – Paris : Alcan, 1889.

²¹ Kuhn T. S. *The Structure of Scientific Revolutions* / Thomas S. Kuhn. – Chicago : University of Chicago Press, 1970.

бонь, ні, бо ті «ізми» виникали у принципово інших культурологічних контекстах. І тому постмодернізм закінчиться чи трансформується в якусь понятійну спрямованість тоді, коли наш культурологічний цикл вичерпається. Коли це станеться – годі вгадати. Але, зважаючи на домінування кібернетичної технології в сучасному комунікативному просторі, – яка, про що вже йшлося, як ніщо до цих пір, створює індивідууму небувалі можливості для самовиявлення, – можна припускати, що триватиме він досить довго. Підстав для припущення, що його знищать авторитарні системи, немає, бо це, за Ліотаром, стало б поворотом до правого чи лівого терору, а закладати сьогодні ідеологічну базу для такого терору, себто повторювати нацистську чи більшовицьку міфологію, було б великим історичним безглуздом. Постмодернізм, як і все в історії, приречений на виснаження і розчинення у вічно конфліктуючих людських уподобаннях, антипатіях і бажаннях іншого. Така вже закономірність людського життя.

Розділ 10

ФІЛОСОФІЯ МОВИ ВЗАГАЛІ І ПОЕТИЧНОЇ ЗОКРЕМА

У попередніх розділах я вже стисло розглядав погляди Гуссерля, Гайдеггера, Сартра, Інґардена та Деррида на мову. Однак, щоб глибше зрозуміти ці погляди, їх слід ввести у контекст філософії мови видатних мислителів класичної давнини, середньовіччя та раннього модерну. Адже ці погляди у ХХ ст. не виникли в порожнечі, *in vacuo*, а певною мірою були або запереченням, або повторенням, або ревізією попередньо висловлених ідей.

На проблему мови, як і на багато інших проблем у сфері пізнання світу та людини в ньому, звернули увагу вже у V ст. до н. е. родоначальники західної філософії Платон та Аристотель. Перший – у діалозі «Кратил» (Κρατύλος).

Дебати Сократа, Гермогена та Кратила у цьому діалозі стосуються не джерела мови, а радше проблеми правильного найменування речей чи, точніше, взаємозв'язку слів і речей. Ідеться про те, чи найменування базується на природі та суті (*physis*) речей, чи ж на його практичному застосуванні, на звичці, погодженні та конвенції. У першому випадку найменування може дійти до парадоксальності, а в другому – до довільного та неусталеного вживання. Кратил (учень Геракліта) доводить, що найменування (назви) ґрунтуються на суті, тому їхня правильність міродайна як для греків, так і для іноземців (варварів). Натомість Гермоген вважає, що правильність назв повністю залежить від згоди та конвенції. Сократ, втручаючись у їхню розмову, бачить у твердженнях Гермогена та Кратила загрозу стабільності мови й звертаєть-

ся до етимології, щоб застерегти від загрози нищівної до-
вільності.

Який висновок із цих дебатів? Мова (найменування) – це істинний (дійсний, справжній) інструмент філософа, і тільки філософ знає, як його вживати об'єктивно, серйозно. Мова закорінена в *Eidos* (ідею форми речі). Тож, знаючи мову, ми знаємо сутність речей, адже мова її розкриває.

У питанні мови Аристотель (384–322 до н. е.) розійшовся зі своїм учителем Платоном. На думку Аристотеля, мова виконує лише предикативну функцію, тому не може мати онтологічного статусу, мова є підрядною номінативних суб'єктів, а вони і тільки вони онтологічно фундаментальні. Ось цитата з його «Метафізики» (книга 7, глава 1):

«Тому можна б і спитати: слова “йти”, “бути здоровим”, “сидіти” тощо – чи кожне з них є сущим, чи ні? Адже жодне з них не існує від природи саме по собі і не може визначатися від предмета; а коли тут щось є, то радше те, що ходить, те, що сидить, і те, що здорове. А вони, очевидно, є сущим більшою мірою, оскільки субстрат у них – це щось певне, а саме: сутність або поодинокий предмет, який і представлений у такому виді висловлювань, адже про хороше і сидяче ми не говоримо без такого субстрату. Тому ясно, що завдяки сутності існує і кожна з тих дій або станів, отож сутність є сущим у первісному сенсі, себто не в певному значенні сущим, а безумовно сущим»¹.

Генезою мови Аристотель цікавився менше, його увага була зосереджена на питаннях логіки, категорій і творенні значення. Усе, що існує, є особливим, а не загальним, тому потребує класифікації і групування в категорії, роди та види. Значення слів встановлюються розбіжністю (у І. Ф. – абстракцією. – *Ред.*) чи подібністю відмінних одне від одного речей, а не природою, суспільною конвенцією або споконвічною закодованою семантикою слів / символів / знаків. Відгомін аристотелівського погляду на мову відчутний у середньовічному номіналізмі.

¹ Aristotle. *Metaphysics* / Aristotle ; transl. from the Greek by T. Taylor. – London, 1801.

Середньовічні філософи П'єр Абеляр (Pierre Abeldard, 1079–1142), Вільям Оккам (William Ockham, бл. 1300–1350), Джон Дунс Скот (John Duns Scotus, 1265–1308) вважали логіку, як і Аристотель, наукою мови (*Scientia Sermocinalis*) і цікавилися передовсім нюансами її функціонування. “Summa Logicae” – основна праця Оккама – багато в чому випередила не тільки пізніші філософські міркування про мову, а й мовознавчі твердження модерного періоду. Згадаю тільки проблему двозначності (*ambiguitas*), неясності (*vagus*) слів та синтаксичних сполук, відповідних та невідповідних суджень (*propositio*), що використовуються в метафорах, метоніміях та інших тропях, проблему службових слів (*syncategorematic term*), таких як: *і, або, ні, кожний*. Згадаю також «принцип економії, або ж ощадності» (*parsimonia*) Вільяма Оккама, загальновідомий як «лезо Оккама». І хоча цей принцип опосередковано стосується філософії мови, однак як епістемологічний прийом він відіграв велику роль у боротьбі Оккама з середньовічною схоластикою. За допомогою «леза» він усував із тексту все те, що не стосується сутності речей. *Entia non sunt multiplicanda sine necessitate* – не треба без необхідності множити сутності. Цю думку Оккама можна передати й так: не потрібно робити за допомогою численного (многого) те, що можна зробити за допомогою меншого. Подібно до Аристотеля, номіналіст Оккам вважав знакову систему мови конкретним знаряддям логіки, риторики та граматики. Свого часу він також зажив слави концепцією граматичних та синтаксичних тез логічної впорядкованості, що відома у сучасному мовознавстві як порядок (*order, Wortfolge*), за яким словосполучення, речення відповідають психологічній, логічній та лінгвістичній послідовності.

Увага середньовічних філософів у 1150–1450 рр. зосереджувалася на логіці як науці про інтелект (*ratio*), а в період ренесансу та просвітництва (приблизно з XV по XVIII ст.) – на епістемології. Це і зумовило цікавість до питання виникнення мови, універсальної мови, універсальної граматики. З великої кількості тогочасних праць про мову, семантику, граматику я побіжно спинюся на «Загальній і раціональній

граматиці Пор-Рояля» (“Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal”, 1660), виданій абатами монастиря Пор-Рояль Антуаном Арно (Antoine Arnauld) і Клодом Лансло (Claude Lancelot), а також на «Логіці, або Мистецтві мислити» (“Logique ou l’art de penser”, 1662) авторства Антуана Арно і П’єра Ніколя (Pierre Nicole).

У чому історична важливість цих праць? У них Антуан Арно, Клод Лансло і П’єр Ніколь сформулювали судження, які в поточній і науковій мові чітко розрізняють правду від брехні; для наукових пошуків – завдання виняткової ваги. Щоб не виникало брехні, Арно пропонує створити нову наукову мову, яка семантично була би зведена до однозначності, як це маємо у точних науках. Основні положення наукової методології, що побудована на цьому принципі: 1) не залишати жодних неясних або двозначних термінів без пояснення; 2) у формулюваннях використовувати тільки добре відомі і чітко визначені терміни; в аксіомах: а) приймати лише очевидні положення; б) приймати за очевидне тільки те, що не потребує великих розумових зусиль для підтвердження його правдивості, для визнання його правдивим; для доведення: а) доводити все, бодай найменшою мірою неочевидне, використовуючи при цьому раніше прийняті аксіоми; б) ніколи не зловживати багатозначністю термінів. Згадаю також, що Арно відкидав Аристотелеве визначення дієслова як підрядного номінативному суб’єктові.

«Логіка, або Мистецтво мислити» Арно та Ніколя була надзвичайно популярною у XVIII–XIX ст. На її основі написано численні підручники з прикладної логіки та методики. Свого часу вона справила чималий вплив на Джона Локка (John Locke, 1632–1704), зокрема на його концепцію «абстрактних ідей». Однак з погляду філософії мови «Логіка, або Мистецтво мислити» мала передовсім функціональне, а не концептуальне значення. Можливо, семантична доктрина пор-роялівської логіки про «розуміння та розширення словесних термінів» (*comprehensio et extensio*) – це лише епістемологічна, а не суто практична проблема. Якщо я правильно розумію цю доктрину, Арно йшлося про те, що

індивідуальні терміни семантично відкриті, а отже, універсальні. Згодом це заперечив І. Кант у своїй «Критиці чистого розуму». Нагадаю, що, за Кантом, тільки апріорні чи суто інтелектуальні (аналітичні) твердження (знання, здобуті до і незалежно від досвіду) можна вважати універсальними та необхідними, натомість апостеріорні чи синтетичні, розширені твердження (знання, здобуті в результаті досвіду) є індивідуальними.

Як я зазначав, «Логіка, або Мистецтво мислити» мала великий вплив на найвизначнішого англійського емпірика Джона Локка, про що свідчить, зокрема, його основна праця «Розвідка про людське розуміння» (“An Essay Concerning Human Understanding”, 1689). Першу книгу цієї славетної праці Джон Локк присвятив «словам», мові. Основна функція мови, вважає автор, – це спілкування людини з людиною. Мова найбільш придатна тоді, коли загальні назви передають загальні ідеї та результати функціонування розуму. Однак через те, що всі слова, за винятком імен та прізвищ, є загальними, питання їхнього зв'язку з об'єктами надзвичайно важливе. Локк писав: «Слова за своїм первинним та безпосереднім значенням означають лише ідеї розуму тієї людини, яка їх вживає»². Водночас людина вірить у те, що й для інших людей слова, які вона сказала, означають те саме, що й для неї. Проте якщо слова відірвані від специфічного об'єкта, вони стають загальними або ж абстрактними. Тоді звідки у людини з'являються ідеї?

Локк, який був емпіриком, переконаний, що ідеї виникають на основі життєвого досвіду людини (*experience*). Досвід – це контакт людини з людиною та зовнішнім світом. Сприйняття й усвідомлення цього контакту передують ідеї. Але ж як ці ідеї стають словами? Локк казав: «Уявіть собі, що розум – це чистий папір, без літер та ідей. А як він тоді заповнюється?». Локк не дає відповіді на своє питання ані з

² Locke J. An Essay Concerning Human Understanding / John Locke ; ed. by Peter H. Nidditch. – Oxford : Oxford University Press, 1975. – Vol. III. – Art. 2.

позицій психології, ані філософії. Він тільки твердить, що саме зовнішні об'єкти пробуджують наші чуття (*senses*) і цим створюють у нашому розумі уявлення / відчуття жовтого, білого, гарячого, твердого, м'якого, гіркого або солодкого. Сприймаючи ці уявлення / відчуття, людина починає думати, сумніватися, вірити, осмислювати, знати, хотіти. Ідеї, своєю чергою, – матеріал розуму і знання. Однак те, як саме ці ідеї перетворюються на слова, Локк оминає мовчанкою. У третій книзі «Розвідки...» він зауважує: «Під словом “золото” я мушу розуміти ту особливу частину матерії [...], яка у своєму звичному значенні заміщає складну ідею, загальновідому, як золото». Як збагнути чи як дешифрувати це неясне твердження? Я його розумію так: 1) слово *золото* – це символ; 2) воно звичне, себто уже колективно прийняте, уживане, наявне; 3) воно – замітник складної ідеї металу, частина якої генерує такі властивості (приміром, жовтий блиск), що, зрештою, означаються цим символом.

Більш концептуально: мова – це суспільно створений і повсякчас творений орган для визначення сенсорних (відчуттєвих) даних, а за Локком – ідей. Оскільки слова передають лише особливу частину сприйнятого об'єкта, вони *ipso facto* виконують метонімічну роль. Цей висновок напрошується, якщо вчитатися в наведені вище твердження Локка. Чи є він остаточним? У продовженні своєї «Розвідки...» під назвою «Процес розуміння» («Of the Conduct of the Understanding») Локк пише, що слово може нечітко передавати ідею, тому без дефінітивного знання ідеї воно буде пустим. Це явно *petitio principii* («благання про запитання») – логічна хиба відповідності, яка полягає у тому, що як аргумент доведення певного твердження (тези) використовують те саме, ще недоведене, твердження; замкнене коло; помилка «невизначеної» основи.

Найбільшим опонентом філософії мови Локка був його сучасник Готтфрід Вільгельм Ляйбніц (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716). Мова для нього, причому звичайна мова, – це «найліпше джерело людського розуму, а точний аналіз значення слів – найліпше розкриття функціонування

розуміння»³. «Те, чого не можна пояснити за допомогою загальновідомих термінів [...], є нічим і тому, як вигадка чи заклинання, повинно бути за межами філософії»⁴. Це не означає, що кожна звичайна мова придатна для філософії. На думку Ляйбніца, з-поміж європейських мов тільки німецька надається для дослідження філософських доктрин, бо вона за своєю організацією найбагатша і майже довершена. Німецька, на відміну від англійської чи романських мов, що послуговуються грецькими й латинськими термінами, має власну термінологію.

І ще: за Ляйбніцем, «не кожне висловлювання тотожне тому, що висловлюється». Це просте за формою твердження мало і далі має надзвичайно велике епістемологічне значення. Фактично, в історії семантики воно вперше ознаменувало радикальний відхід від середньовічної дефініції правди – *veritas est adaequatio intellectus et rei*⁵. Ляйбніц розрізняє два типи правди: правда розуму і правда факту. Перша універсальна, вона базується винятково на принципі спрощування, це правда математики і логіки; друга – на принципі «достатньої причини» («усе, що є, має причину на те, що воно є, і на те, яким воно є»). Різниця між цими типами правди полягає у тому, що перша з них – логічна, а друга – екзистенціальна.

Я вважаю, що у першій половині XIX ст. найліпшою філософською доктриною мови була теорія Вільгельма Гумбольдта, про яку вже йшлося. До сказаного додам, що Гумбольдт, на відміну від філософів мови його часу, котрі передовсім зосереджувалися на концептуальних аспектах мови, сконцентрував свою увагу на мовному процесі. «Ми ніколи не зрозуміємо, що таке мова, – писав він, – якщо розглядатимемо слова, а вже потім їхню синтаксичну організацію, бо мова, дискурс не складається зі слів, які існують до нього, а власне

³ Leibniz G. W. Nouveaux essais sur l'entendement humain / Gottfried Wilhelm Leibniz ; textes choisis par L. Guillermit. – Paris : Presses universitaires de France, 1961. – P. 3.

⁴ Ibid. – P. 143.

⁵ Цю сентенцію приписують блаженному Томі Аквінському, але вперше її вжив у IV ст. єврейський неоплатоніст Ісаак Ізраель.

навпаки – випливають із нього». Інакше кажучи, речення і те, що семантично закладено в ньому, передує словам. Семантично, самі по собі, слова не продуктивні. Якщо ж слово породжує значення, воно стає реченням⁶. Це однорідний семіотичний світ – і морфологічно, і синтаксично завершений. Це, за Гумбольдтом, «дозріла квітка, що з'явилася із пуп'янка, в якому зосереджуються усі надбання мови»⁷. За посередництвом мови / дискурсу мовець не тільки осмислює і пізнає світ, а й опановує об'єктивну дійсність, осягає світобудову як цілість, формує, дробить та поєднує темпоральності (часовості). Усе це було б неможливе без життєдайної енергії мови⁸.

Кожна національна мова створює власні оповідні структури, через які і за допомогою яких людина встановлює зв'язки зі своєю дійсністю. Ці структури, подібно до граматичних речень, можуть, але не обов'язково повинні залежати від загальних правил логіки. «Таким чином, – твердив Гумбольдт, – із цього космосу, відображеного в людині, між нею і світом виникає мова як її співвідносність із навколишнім середовищем, яка... гідно впливає на неї саму»⁹. А звідки береться власне граматична та синтаксична форма мови? Пояснити її, оминувши увагою вплив людського духу (*Geist*), неможливо. Гумбольдт писав: «Справді, творчий процес відбувається у мало-розумілій і жагучій спрямованості людського розвитку, є сила інтелекту (духу), яка вивільняється зі своєї глибини і згромаджується, щоб втрутитися у події реального життя»¹⁰.

Гумбольдт також постулював органічний зв'язок між мовою і національним духом. «Мова – це ніби зовнішній вияв духу людей. Їхня мова є їхнім духом, а їхній дух – їхньою

⁶ Humboldt W. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts / Wilhelm Humboldt. – Paderborn : hg. von Donatella DI CESARE, 1998. – S. 42.

⁷ Humboldt W. Linguistic Variability and Intellectual Development / W. Humboldt ; transl. G. C. Buck, F. A. Raveen. – Coral Gables, FL : University Miami Press, 1971. – P. 16.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. – P. 7.

мовою. Навряд чи можна уявляти їх нетотожними»¹¹. Звісно, не лише Гумбольдт ототожнював мову з духом нації. Німецькі романтики і філософи першої половини XIX ст., особливо Йоганн Готтфрід Гердер (Johann Gottfried Herder, 1744–1803) та Йоганн Готтліб Фіхте (Johann Gottlieb Fichte, 1762–1814), дотримувалися таких самих уявлень¹². У XX ст. цю тезу підтримали і розвинули багато німецьких філософів, мовознавців та психологів. Найвизначнішими серед них, напевне, були філософ Ернст Кассілер (Ernst Cassirer, 1874–1945)¹³ та мовознавець Йоганн Лео Вайсгербер (Johann Leo Weisgerber, 1899–1985)¹⁴. У Сполучених Штатах таку ж позицію обстоювали Едвард Сепір (Edward Sapir, 1884–1939)¹⁵ і Бенджамін Лі Уорф (Benjamin Lee Whorf, 1897–1941)¹⁶, а в Україні (фактично – у дореволюційній Росії) Олександр Потебня¹⁷.

Апеляція Гумбольдта до «духу» народу наштовхує на думку про вплив Гегеля на його філософію мови. Я, як і будь-хто інший, довести цей вплив не можу. Проте це не так і суттєво. Важливо, що Гегель дійшов такого висновку шляхом дедуктивного мислення, а Гумбольдт – шляхом ґрунтовного мовознавчого дослідження. Звісно, я припускаю і відчуваю цей вплив, бо ж твердження Гумбольдта, що мова – непевний витвір духу, який робить артикульований звук

¹¹ Humboldt W. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. – S. 42.

¹² Див.: Herder J. G. Abhandlung über den Ursprung der Sprache / J. G. Herder. – Berlin : Christian Friedrich Voss, 1772. – 232 S.; Fichte J. G. Reden an die deutsche Nation / J. G. Fichte. – Hamburg : Meiner, 1978. – 267 S.

¹³ Див.: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen (Bd. 1 : Die Sprache, 1923; Bd. 2 : Das mythische Denken, 1925; Bd. 3 : Phänomenologie der Erkenntnis, 1929). – Berlin, 1923–1929.

¹⁴ Див. його праці: Die Sprachliche Erschließung der Natur (Düsseldorf, 1973); Von den Kräften der deutschen Sprache, 4 vols., 1949–1950.

¹⁵ Див.: Weisgerber J. L. Muttersprache und Geistesbildung / J. L. Weisgerber. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1929. – 170 S.

¹⁶ Language, Culture and Personality : Essays in Memory of Edward Sapir / ed. by S. Leslie. – Toren : University of Utah Press, 1996.

¹⁷ Див.: Потебня А. А. Мысль и язык; Из лекций по истории словесности; Из записок по теории словесности; Из записок по русской грамматике.

засобом думки, безсумнівно, вписується у «Феноменологію духу» Гегеля ("Phänomenologie des Geistes", 1807). Гегель (G. W. F. Hegel, 1770–1831) у вступі до цієї праці доводив, так само впевнено, як і Гумбольдт, що ідеї, думки не існують і не можуть існувати поза мовою, що світ відкривається людині безпосередньо через її мову, до того ж саме через її звичну, рідну мову, що мова – не просто базовий елемент думки, а й абсолютний.

Американські прагматики Чарльз Сандерс Пірс (Charles Sanders Peirce, 1839–1914), Вільям Джеймс (William James, 1842–1910), Джон Дьюї (John Dewey, 1859–1952), досліджуючи мову, вслід за Джоном Локком цікавилися насамперед її функцією, а не онтологічним статусом. Саме це підштовхнуло їх до створення формальної доктрини важливих знаків чи, за дефініцією Пірса, «семіотики». Для Пірса «знак» (необов'язково мовний, лінгвістичний) був «чимось, що когось заміщує щось у якомусь застосуванні чи в якійсь його здатності» (*something which stands to somebody for something in some respect or capacity*).

Знак як такий не породжує значення. Щоб бути семіотично продуктивним, він мусить або сам стати судженням, або увійти в логічну продуктивну комбінаторику з іншими знаками. І ще одна характеристика вагомості суджень: вони, як правило, мусять бути придатними. Судження, – писав Джеймс, – «насправді не мають значення й істинності, якщо вони непридатні. Їхнє значення рівняється їхній придатності. Їхнє значення правдиве лише тоді, коли воно узгоджується з іншими життєвими практиками»¹⁸. Одне слово, правдивість судження перевіряється його суспільним використанням або, кажучи науково, правдивими твердженнями є лише ті, які ми можемо сприйняти, підтвердити та перевірити. До того ж розуміння такого тексту незавершене, воно поглиблюється усіма подальшими верифікаціями. Тому абсолютної правди немає. Вона завжди дочасна (*expedient*). «Правдивість ідеї, – писав Джеймс, – не інертна її властивість. Правда виникає в

¹⁸ James W. Pragmatism : A New Name for Some Old Ways of Thinking / William James. – New York : Longman Green and Co, 1907. – P. 273.

ідеї. Ідея стає правдою, творена правдивими подіями. Фактично, її істина – це подія, процес, процес її верифікації. Її вагомість – це процес її ствердження (*It's validation process of it validation*)»¹⁹.

Про структуралістську доктрину мови Фердинанда де Соссюра (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) та його послідовників у ХХ ст. скажу тільки, що вона, подібно до семіотики Пірса, вочевидь, позбавлена філософського (себто онтологічного) виміру. Проте як методологічна система ця доктрина була і є домінантою не тільки у мовознавстві, а й у більшості суспільних і гуманітарних наук.

Де Соссюр окреслив мову так: «Мова – це система знаків, які виражають різні ідеї, і цим їх можна порівняти з письмом, алфавітом глухонімих, із символічними видами мистецтва, з формами ввічливості, з військовими сигналами тощо. Але вона найважливіша із цих систем. Саме тому її можна розглядати як частину соціальної психології, а отже, і загальної психології. Ми називатимемо цю систему семіологією (від гр. *semon* – знак). Вона нам пояснить, у чому полягають ці знаки, які закони ними керують. Оскільки її ще немає, не можна сказати, чим вона буде; але вона має право на існування, її місце визначено»²⁰.

Що у цій дефініції мови не влаштовувало опонентів?

По-перше, де Соссюр не окреслив ясно «означуване» (*significs*). Чи це ідея, чи предмет думки, чи ментальний образ цього предмета, чи його концепція, чи його перцептивний корелят? Однак у дефініції сказано, що знаки мови, себто слова, виражають ідеї предметів думки, властивості і процеси реального світу. Але якщо так, то чи не є це реанімацією платонізму або неоплатонізму, для якого реалії світу – віддзеркалення ідей, а не навпаки? Гадаю, така критика не зовсім доречна, бо для Соссюра ідеї знаків – тільки

¹⁹ James W. The Meaning of Truth / William James. – New York : Longman Green & Co, 1911. – P. 304.

²⁰ Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Фердинанд де Соссюр ; пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. – К. : Основи, 1998. – С. 24.

комунікативні прийоми для вираження чогось у дискурсі чи діалозі.

По-друге, вчений надто спрощено пояснював функцію знаків, зводив її лише до реферативної, тобто відсильної функції, згідно з якою знак / слово співвідносилися тільки з предметом об'єктивної дійсності. А це не так, бо, скажімо, у мистецьких творах мова виконує багато різних функцій (емотивну, метамовну, поетичну, наказову).

По-третє, знаки, себто означники, не обов'язково корелюють із сигніфікатом, з означуваним, а передовсім з іншими означуваними, внаслідок чого розуміння змісту – це постійно незавершений процес. На цьому припущенні побудована деконструкція постструктураліста Жака Деррида, згідно з якою де-Соссюрова аксіома $Sts \rightarrow Ses$ (означник – означуване) фіктивна, бо насправді мовні знаки спрямовані на інші мовні знаки, а ті – на інші, й так до безкінечності. Проте у підсумку всіх цих спекуляцій маємо нескінченний словесний потік, який нічого не виявляє, не пояснює, не стверджує. Семіотично він порожній. Мішель Фуко (Michael Foucault), інший відомий постструктураліст, підтвердив цей погляд так: «Якщо інтерпретація не в змозі завершитися, це значить, що їй нічого інтерпретувати»²¹, це все одно, що *interpretandum*'а (те, що потрібно інтерпретувати) немає. Отже, мова постає тут як накладання одного шару слів на інший для того, щоб створити ілюзію правди.

Вихід із цього глухого кута запропонував феноменолог Мерло-Понті, про якого йшлося в одному з попередніх розділів. Він доводив, що аксіому де Соссюра $Sts \rightarrow Ses$ потрібно змінити, надавши пріоритет означуваному, бо, за його словами, «значення поглинає знаки»²². Вони за своєю функцією у мові, дискурсі, письмі – тільки засіб розкриття семантичного виміру мови.

²¹ Foucault M. Nietzsche / M. Foucault // *Philosophies*. – 1967. – № 6. – P. 189.

²² Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception* / Maurice Merleau-Ponty ; transl. by Colin Smith. – New York : Humanities Press, 1962. – P. 213.

Я вважаю, що обидва погляди – постструктуралістський у викладі Деррида й феноменологічний у викладі Мерло-Понті – тенденційні. Бо у першому випадку позиція філософа зумовлена настирливим намаганням довести епістемологічну неістотність перцепції наявного (*presence*)²³. Саме тому Деррида не бачив за завісою мовлення реалій дійсності. А у другому позиція мислителя зумовлена прагненням показати свідомість як головну крайність знання. Гадаю, що вважати означник неістотним, як це робив Мерло-Понті, – не менша помилка, ніж вважати його провідним і єдиносущим, як це робив Деррида.

²³ «Я не знаю, – писав Деррида, – що таке перцепція, я не вірю, що щось таке існує. [...] Співвіднесення (Sts → Ses) не довільне. Воно базується на системі правил (морфологічних та синтаксичних), якими послуговується мова». Див.: Derrida J. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences / J. Derrida // The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man / ed. by Richard Mackey and Eugenio Donato. – Baltimore, 1972. – P. 272.

ДОДАТКИ

ЛІТЕРАТУРНА ТЕОРІЯ: НОРМАТИВНА РЕГЛАМЕНТАЦІЯ ЧИ ПОНЯТІЙНЕ ОСМИСЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ФАКТУ? ¹

Теорія літератури в минулому й тепер не могла й не може бути виключно логічною чи виключно емпіричною чи, за термінологією Теодора Фехнера, «естетикою згори» або «естетикою знизу» – вона неодмінно є синтезом цих двох складових. Усе це речі відомі й очевидні. Чому тоді є потреба говорити про очевидне? Невже ж ми з вами не трактуємо літературні явища з перспективи синтетичного поєднання їхньої текстуальної наявності та їхнього понятійного осмислення? Гадаю, що так. Однак у світлі того, чим була літературна теорія в Україні за часів панування соцреалістичної теорії і до яких спустошень спричинилася вона в систематичному та діяхронному літературознавстві, як герметично ізолювала вона українських учених від інтелектуального життя поза межами України, – пригадати цю очевидність є вельми на часі.

Відповісти остаточно на питання, чим є літературна теорія, навряд чи можливо. Максимум, що я можу запропонувати, це висловити своє *profession de foi* без претензії на загальнозобов'язуючу об'єктивність та методологічну оперативність. Річ у тім, що кожен термін цього питання є проблемним і дискусійним. У західному контексті ці терміни окреслювались і окреслюються по-різному. Коли б, однак, розташувати найвагоміші сучасні визначення на уявній осі, – скажімо, від Еміля Золя до Жака Дерриди, – то їхню супе-

¹ Передрук статті Івана Фізера здійснено з часопису «Слово і час», 1994 рік, № 7.

речність можна б звести до двох відмінних груп: окреслення, створені дедуктивно на основі таких і таких логічних припущень, та окреслення, створені індуктивно на основі конкретних текстуальних чи позатекстуальних даних. Автори цих визначень переважно схилилися до того, щоб трактувати естетичний факт як явище незвичайно своєрідне або як епіфеномен (супровідне явище) позамистецьких структур. Однак ні перша, ні друга група окреслень не залишалась суворо дедуктивною чи індуктивною. Так, наприклад, Золя, буцімто речник радикального позитивізму, відкинувши авторитет теорії як попереднього, так і остаточного осмислення естетичного факту, потрактував «гнів Ахіллеса» та «Любов Дідо» (в «Одісеї» та «Іліаді» Гомера) як вияв універсальної краси радше, ніж як чисто фізіологічне явище. Або: теоретики формального методу, які, за моїм визначенням, мусили б належати до другої групи, виходили з гіпотези, що окреслення поетичного факту повинне спиратися на конкретні мовні структури. Однак звести ці структури до суто чуттєвої наявності й на її основі запропонувати цілісну дефініцію літератури формалістам не вдалося. Вони мусили вийти поза межі емпіричної наявності й визнати, що естетичний факт – це не тільки чуттєва наявність, але також і емпірична відсутність, і що цю відсутність можна окреслити тільки абстрактно ².

Отже, що таке теорія взагалі й літературна теорія зокрема? Неспростовного визначення теорії немає і не може бути. Існують натомість три істотно відмінні трактування теорії: 1) теорія як редукція, 2) теорія як інструментарій і 3) теорія як реалізм. У першому випадку теорія не належить, на перший погляд, до обсервованих даних і не пропонує безпосередньо тестабільні твердження, які можна піддати перевірці. Для того, щоб асимілювати й передбачати неозначену кількість даних, вона мусить бути максимально загальною й абстрактною. Але навіть із такими властивостями застосування

² Естетичний предмет, згідно з Мукаржовським, не тотожний текстові – текстуально він відсутній. Текст – не що інше, як *“symbol exterieur”*, який проковує *“dans la conscience collective”* естетичний предмет. Див.: Mykarovsky J. *L'art comme fait semiotique* // Actes huitieme Congres international de philosophie a Prague, 1934.

теорії обмежене, і, як це доводить теорема Крейга, вона потребує додаткових субтеорій³. Чому? Бо жоден клас предметів, фактів, процесів не становить абсолютно чіткої системи, а тому є цілковито передбачуваним. Теорія як інструментарій наполягає на прямо- і непрямо-лінійних кореляціях поміж концепцією і перцепцією, цебто вважає свої формулювання, створені логічно, чи завдяки досвідові, інструментами в розв'язанні, оцінці, аналізі, осмисленні, декодуванні та систематизації досліджуваних явищ. Одне слово, тут теорія претендує на тотожність із методологією. Недолік цієї теорії в тому, що вона часто доводить до хибного умовиводу чи до трактування припущення як висновку. Так, наприклад, принцип «партійності» в теорії соцреалізму застосовувався і як прийом, і як обов'язковий висновок. І третя, реалістична, теорія вважає напрацьовані нею тимчасові рішення робочими гіпотезами, які в процесі їхнього застосування або стверджуються, або заперечуються. На думку Р. Брайтвайта, вони – «тестабільні узагальнення»⁴, а з погляду К. Поппера – тільки результат творчої уяви, оскільки жодна індукція не спроможна створити такий понятійний апарат, за допомогою якого можна би з'ясувати всю сутність того, що існує, і точно передбачити те, що буде. Наука, твердив Поппер, «не є системою певних або усталених тверджень... вона ніколи не може претендувати на абсолютну правду або навіть на її сурогат – імовірність... Ми не знаємо, ми можемо тільки вгадувати»⁵. Цікаво, що О. Потебня дійшов приблизно такого ж висновку, коли твердив, що «наука подрібнює світ, щоб наново укласти його в струнку систему понять; але ця мета віддаляється в міру наближення до неї, система руйнується від кожного факту, який до неї не ввійшов, а чисельність фактів не може бути вичерпана»⁶.

³ Philosophical Review. – 1956. – Vol. 65. – P. 38–55.

⁴ Див.: Braithwaite Richard B. Scientific Explanation. – Cambridge, 1953.

⁵ Popper Karl R. The Logic of Scientific Discovery. – New York, 1959. – P. 278.

⁶ Потебня А. А. Мысль и язык // Эстетика и поэтика / сост. И. В. Иванько и А. И. Колодна. – М., 1976. – С. 194.

Отже, що таке теорія літератури у світлі цих трьох істотно відмінних її визначень? Відповідь на це питання залежить од нашого ставлення до поетичної дійсності. Коли погодитися з І. Кантом, що ніяких універсально зобов'язуючих суджень про естетичний предмет робити не можна, то теорія літератури є логічною нелогічністю. Коли, з другого боку, погодитися з Е. Гуссерлем, що абсолютну суб'єктивність естетичного предмета можна шляхом потрібної редукції (феноменальної, ейдетичної і трансцендентальної) трансформувати до інтерсуб'єктивності чи навіть об'єктивності⁷, то теорія літератури стає реальною можливістю. Про *що* тут, однак, ідеться? Чи тільки про текст як емпіричну даність, чи про його цілісну конфігурацію, цебто його синтаксис та його семантику? Для Канта критерієм «суб'єктивного універсалізму» краси була незвична форма, котра сприймається як «ціль без цілеспрямованості». Онтологічного визначення естетичного предмета Кант не дав та й, згідно з його «Критикою чистого розуму», і не міг дати. Для Гуссерля цей предмет можна визначити як інтенційний і описати його структуру та функцію як такого.

Отже, що таке естетичний предмет згідно з феноменологічною теорією? По-перше, він є предмет оригінальний, а не аналог емпіричного предмета, як це доводять позитивісти й реалісти різних шкіл. Будучи продуктом творчої уяви, зумисної перцепції, часто незвичного осмислення чи комбінації обмеженої кількості його властивостей, естетичний предмет творить окрему групу явищ людського існування. По-друге, як семіотична даність, він тільки схема, часто тільки частина замість цілого, чи тільки підсумковий троп, сюрреалістична діафора, чи, як Потебня довів, часто тільки слово. Як сукупність всіх потенційних атрибутів, він відсутній. Р. Інгарден визначає цю відсутність як «загальний абрис зображених предметів»⁸, а Ю. Лотман як «мінус прийоми художньої структури»⁹. Одне слово, – щось на зразок комбінації на-

⁷ Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. – Halle, 1913.

⁸ Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa, 1960. – S. 316.

⁹ Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха. – Providence, 1968. – С. 57.

явних і відсутніх властивостей. По-третє, він існує гетерономно – у зумовленості з іншими явищами, а не автономно – як емпіричний предмет. Як семіотична даність, він очікує на наше доокреслення, щобто на існування в нашій свідомості. І по-четверте, рецепція естетичного предмета відбувається в периферії (горизонті) «перцептивного поля»¹⁰ кожного реципієнта, а не в межах такої чи такої наперед згори встановленої ідеології, міфу чи фікції, щобто в межах системної взаємозалежності інтенційних актів. Така системність є необхідною підставою нормального функціонування психіки реципієнта. Відносна стабільність чи мінливість естетичної рецепції зумовлена тими самими властивостями цього поля.

Чи таке окреслення естетичного предмета остаточне й більше не потребує перевірки, підтвердження чи навіть відкинення? З погляду суто логічного ця і всяка інша незмінність дефініції неодмінно означала би неможливість появи радикально іншого естетичного предмета. Весь літературний процес був би тільки варіацією того самого явища. Будучи біномним, тобто окреслюючи і рід, і різновидність певного предмета, це визначення мусить підлягати безперервному підтвердженню, бо інакше воно стане або пригноблюючою нормою, твердитиме про рід без різновидності, або очевидним паралогізмом. Але в такому разі чи моносуб'єктивний текст художнього авангарду, який часто не піддається семантичному декодуванню, а отже, не трансформується у свідомості реципієнта в естетичний предмет, не заперечує імовірність цього окреслення? Є три можливі відповіді на це питання: 1) таке заперечення не міродайне, бо текст, будучи семантично закритим, не є літературним чи поетичним; 2) семантичне декодування такого тексту не мусить неодмінно бути інтерсуб'єктивним. За Кантом, воно ніколи таким не може бути. Комунікативна функція такого тексту не є властивістю загальнозрозумілих семіотичних знаків, а радше властивістю їхньої комбінації. Незвичність комбінації не означає відсутності такої функції. Навпаки, вона є основною генеративною силою т. зв. естетичної відчутності. Наприклад,

¹⁰ Цей термін уперше вжив Е. Гуссерль у згаданій праці.

опоязівці вважали таку незвичність основним засобом поетичності тексту, а сюрреалісти – виключною метою їхньої творчості; 3) заперечення, чи, за Поппером, «фальсифікування»¹¹ цього окреслення не зменшує його концепційної вагомості, бо воно надає такому текстові змогу за принципом бінарної опозиції встановитись. Отже, не будучи аподиктичним, це окреслення не грішить «принципом заперечення».

І, насамкінець, який стосунок у такий спосіб окреслено-го естетичного предмета до історії, чи, за Гуссерлем, до «світу життя», чи, за класичним виразом, в якому сенсі він міметичний? Реалісти ставлять цей предмет у безпосередню залежність од позамистецької дійсності. Він, на їхню думку, за допомогою так чи так систематизованих комунікативних знаків, кодів, символів безпосередньо чи посередньо відображає цю дійсність; структуралісти вважають його текстом, писанням (*écriture*), голосом, мовністю (*discourse*), які здатні провокувати в реципієнта завжди інші значення, емоційні переживання та вольові настанови, психоаналітики трактують його як засіб до розкриття свідомо чи підсвідомо прихованих бажань, устремлінь, ідіосинкразій автора тексту.

Згідно з феноменологічною теорією, цей предмет як семіотична схема твориться в певному історичному часі, тому супроти позамистецької дійсності він може бути корелятивним, антитетичним та ірреальним. Іншими словами, його базою може бути історична, цебто конкретна дійсність (люди, події, процеси, ідеї), уявна дійсність (фікція), свідомо чи підсвідомо проекція суб'єктивних психічних станів письменника. Однак вважати естетичну конкретизацію цієї схеми відповідником цієї дійсності не можна вже хоч би тому, що є вона цілеспрямованою конструкцією. Теоретично вона мала би бути співзвучною з перцепцією її автора, але практично, як правило, вона є або «усьогодненням» цієї схеми, цебто співзвучною з переважаючою в певному часі інтерпретацією, або суб'єктивною чи навіть ідіосинкратичною перцепцією. Отже, естетичний предмет, за визначенням Інгардена, є «ніби-

¹¹ Popper K. R. The Logic of Scientific Discovery. – Ch. 10.

предмет»¹². Як такий він має свою історичність, цебто свою часову динаміку: він не замкнутий у певних часових параметрах, не зникає зі своїм збудником, не робиться закритим і остаточною.

Коли ж навіть вважають його аналогом свого історичного збудника, то це більш історіографічне переконання, ніж історична правда. Історія естетичного предмета – це історія його рецепції. Цю рецепцію під умовою, що вона існує як текст (рецензія, критика, полеміка, історія літератури), можна описати й оцінити. Однак вважати її, хоч би якою вичерпною вона була, адекватним відображенням тексту не можна, а його історичного збудника й поготів.

Отже, що таке теорія літератури? Для апологетів нормативної регламентації художнього процесу вона «один з основних розділів науки про літературу, який вивчає природу й суспільну функцію літературної творчості й визначає методологію й методiku її аналізу». Ба навіть більше: вона є «однією з важливих галузей ідеологічної боротьби в сучасному світі; вона протистоїть усіляким спробам деідеологізації літератури, послаблення її суспільного значення»¹³. Для мене вона – «нетелеологічна перцепція», яка повсякчас очікує нового підтвердження чи заперечення, хоча не завжди одержує його.

Для українського літературознавства нині є вельми важливим, щоби, *поряд із реставрацією історичних фактів, воно зосередилось також і над теоретичними питаннями*. Зрештою, сама історія літератури потребує всебічного теоретичного осмислення. Залишатись з наївною дефініцією історії літератури, за якою історик вивчає те і те «як закономірно зумовлений процес», навряд чи можна. Сьогодні не є таємницею, що за роки сталінсько-брежнєвського режиму соцреалістична теорія «як наука про прекрасне в житті й відбиття його в мистецтві»¹⁴ була не тільки, за виразом Канта, «категорично-імперативною», а й логічно парадоксаль-

¹² Ingarden R. O dziele literackim. – S. 281–325.

¹³ Тимофеев А. И. Литературная теория // КЛЭ. – Т. 7. – С. 470–471.

¹⁴ Тимофеев А. И. Основы теории литературы. – М., 1959. – С. 405.

ною та інтелектуально стерильною, бо поєднувала вона теоретичне осмислення того, що часто ще не було виявлене, з боротьбою за його ідеологічну сутність. Це була теорія, яка не передбачала такий чи такий літературний феномен, але беззастережно вимагала від нього повної підпорядкованості своїм нормам. Вона діяла як закон.

Чи переоцінка цієї теорії означає пустку в українському літературознавстві? Аж ніяк. Попри інституційно встановлений обов'язок (навіть терор!) дотримуватись цієї теорії, вона не була єдиною теорією в Радянському Союзі. В кінці 50-х – на початку 60-х років в естонському університеті Тарту Ю. Лотман розробив радянський варіант структуралізму. Його «Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха» (1964), «Структура художественного текста» (1970) започаткували плідні дослідження в галузі знакових систем у різних культурологічних умовах. Такі вчені, як В. Топоров, Б. Успенський, Б. Гаспаров, В. Іванов, О. Жолковський, О. П'ятигорський та інші, розширили й поглибили проблематику літературної семіотики в Союзі й поза його межами. В Україні, наскільки мені відомо, лотманівський структуралізм залишився поза увагою більшості вчених. Цей структуралізм суворо емпіричний і редукційний, зате вельми придатний для аналізу поетичних мікроструктур. Оминати його не треба. Засвоєння його теоретичних постулатів є заपुरокою, як Лотман сам твердив, проти «розчинення історії мистецтва в історії політичних учень»¹⁵.

Крім структуралізму, я не знаю інших теорій у Радянському Союзі, яким дозволено було існувати відкрито. Феноменологічна естетика Інґардена, Дюффрена, Мерло-Понті через свій радикальний виклик соцреалізму не здобула відкритих послідовників у Союзі. Лотман міг покликатися на Маркса («Економічні рукописи») та Енгельса («Діалектика природи»), шукаючи в них підтримки своїх тверджень, але для феноменологів «класики марксизму» не мали концептуального значення. Цікавий, однак, той факт, що тоді, коли феноменологічна естетика засуджувалась як «безплідне й беззмистов-

¹⁵ Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. – С. 8.

не схоластичне мудрування»¹⁶, про філософію Гуссерля, хоча не без тенденції, було написано чимало, зокрема достатню інформацію про неї давали грузинські філософи (Ш. І. Нущубідзе, К. С. Бакрадзе, А. Ф. Бешашвілі). В Україні з'явилася тільки невеличка брошура, автор якої «з марксистських позицій критикує суб'єктивно-ідеалістичну обмеженість феноменологічної концепції свідомості»¹⁷. Але навіть на підставі цих праць можна відтворити феноменологічну модель естетичного предмета. Для українського літературознавства така модель є ваговою з двох причин: по-перше, вона більш, ніж усяка інша теорія, розкриває претензійність соцреалізму, а по-друге, вона санкціонує можливість критичного плюралізму, без якого літературознавство як інтелектуальний процес немислиме.

Психоаналітична теорія, а зокрема її фрейдівський варіант, з 30-х років і аж донедавна була предметом офіційного ostracizmu. Про неї говорили тільки з лайкою, бо, за оцінкою панівної ідеології, вона була «зброєю войовничого ідеалізму в сучасній буржуазній соціології»¹⁸. Ця вкрай афектована атака проти психоаналізу не тільки припинила в Радянському Союзі вельми динамічну дискусію з питань психічного зумовлення поетичної творчості, але, що найгірше, перекрила на кілька десятиліть можливість його глибокого дослідження.

Чи таку затяжну ізоляцію українського літературознавства від розмаїття теоретичних шкіл треба вважати й надалі тривалою перешкодою до заповнення тієї пустки, яку спричинив соцреалізм? Гадаю, що з установленням інтелектуальної свободи для дослідників відкриваються великі можливості доступу до багатющої філософської спадщини Заходу і до тих інтенсивних процесів, у яких твориться світова наука. Щоб скористатись із цієї свободи, українське літературознавство повинно звільнитись од допотопної «естетики»

¹⁶ Краткий словарь по философии / под общ. ред. И. В. Блауберга. – М., 1966. – С. 309.

¹⁷ Причепій С. М. Феноменологічна теорія свідомості Е. Гуссерля. – К., 1971. – С. 2.

¹⁸ УРЕ. – 1963. – Т. 12. – С. 10.

т. зв. революційних демократів (Белінського, Чернишевського, Писарева, Добролюбова), від догматичного марксизму-ленінізму, від «теорії відображення». Воно повинно критично осмислити й оцінити свої власні інтелектуальні ресурси і разом з теоретичними школами вільного світу і в змаганні з ними розвинути свою власну теорію чи теорії. Але щоб не відкривати вже відкрите, воно мусить прискореним темпом освоїти психоаналіз Фрейда, Юнга, Адлера, Лакана, Орландо, структуралізм Леві-Стросса, Барта, Фуко, Тодорова, деконструктивізм Деррида, екзистенціалізм Сартра, Ясперса, Марселя, феноменологію Гуссерля, Гайдеггера, Мерло-Понті, Інґардена, Дюфрена, неомарксизм Адорно, Лукача, Горкгаймера, Альтюссера, Джеймсона, естетику рецепції Яуса, Ізера, семіотику Еко, Прієто, Бензе, Степанова. Це – тільки частковий перелік базисних теорій, які сьогодні творять інтелектуальний горизонт гуманітарних та суспільних наук.

Чи знайомство з цими теоріями обіцяє ефективнішу методологію наукового дослідження, оригінальніше прочитання нашої класики й нашої сучасної літератури? Можливо й так, але не обов'язково так, бо теорія літератури не тотожна з методологією. Вона, як я попередньо окреслив її за Яусом, – «нетелеологічна перцепція», процес безперервного осмислення того, що сенсорно та уявно наявне, того, що було і що буде, того, що могло б і що може бути. Теорія – це мислення поняттями. А щоб мислити по-сучасному, треба бути знайомим з тими поняттями, категоріями, які властиві сучасній науці. Кінець науки починається тоді, коли одна понятійна система проголошується універсальною в часі й просторі. Тоді вона стає міфом, догмою чи псевдорелігією і як така, у кращому випадку, веде до цензури, а в гіршому – до інквізиції, концтабору, ГУЛАґу. Так було в недавньому минулому, але вірю, що такого в Україні вже більше ніколи не буде.

ЧИ ТАКИ СМЕРТЬ АВТОРА?

(Ретроспективний погляд на тему,
що не хоче зникнути) ¹

Думка, як тільки починає діяти, не є вже теоретичною. Вона або ображає, або примиряє, або відкидає, ломить, роз'єднує чи з'єднує; вона не може не визволяти чи поневолювати. Навіть ще до того, як вона починає приписувати, натякати на майбутнє, твердити, що потрібно зробити, ще до того, як вона починає перестерігати чи тільки здійсмати тривогу, думка, сама в собі, в своєму проясненні, є уже дією – небезпечним актом.

Мішель Фуко

22 лютого 1966 року професор College de France Мішель Фуко (1926–1984) виступив із доповіддю перед «Товариством французьких філософів» на тему «Що таке автор?», у якій, в унісон з Р. Бартом, прозвучало твердження про «смерть автора» ². Текст цієї доповіді був перекладений на десятки мов і швидко набув міжнародного резонансу ³. Згадувати сьогодні твердження такої давності не було б потреби, коли б воно, вирвавшись зі свого контексту, не стало мандрівною фразеологемою, яка і далі, в усьому нових контекстах, породжує інші, відмінні від первісного, значення. В наш час вона вже торкається не тільки «смерті автора», а й «смерті літератури» взагалі. Чи про це йшлося в цій доповіді Фуко? Пригляньмося до

¹ Передрук статті Івана Фізера зі «Слова і часу», 2003 рік, № 10.

² Про смерть автора писав Ролан Барт уже в 1964 р.: Essais critiques. – Seuil, 1964. Детальніше – в 1968 р., див.: La Mort de l'auteur. – Monteia, 1968. – Р. V.

³ Український переклад з англійської мови зробила Марія Зубрицька. Див.: Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Л., 1996. – С. 444–455.

її тексту. Але до того – кілька слів про теоретичний контекст, у якому вона була виголошена: в 60-х роках структуралізм, домінантна теорія мало не всіх гуманітарних наук, досягнув свого апофеозу. Завдяки його суворій методології ці науки стали рівнозначними емпіричним наукам. Праці Фуко якраз і розвіяли цей апофеоз, бо в них, подібно до праць Ніцше століття тому, було доведено нездатність цих наук відтворити розірване минуле, збагнути безладдя речей та адекватно представити божевільний і трансгресивний світ. Позбавивши людину функції головного генератора значення в мовних дискурсах, Фуко, тим самим, зробив її зайвою, а її мову неадекватною. Подібно до К. Леві-Стросса, видатного французького антрополога, котрий доводив, що метою цих наук є розчинити, а не творити суб'єкта ⁴, Фуко теж твердив, що вони спрямовані на «децентрування» суб'єкта, його бажань, його мови, його дії, його уявних, міфічних та реальних дискурсів ⁵. Таким, кажучи коротко, і з необхідності спрощено, був контекст доповіді Фуко.

Отже, згідно з Фуко, літературний твір, по-перше, сам створює можливості для авторського зникання, по-друге, для того, щоб він міг безперешкодно розвинути тематично, стилістично та ідеологічно, він таки мусить усунути присутність у ньому автора – він йому на заваді. По-третє, естетична довготривалість твору також вимагає його радикального розриву з автором. Сьогодні, далі твердив Фуко, на противагу до минулого, коли твір мав робити автора безсмертним, він набув право бути його вбивцею. Флобер, Пруст та Кафка є прикладами такої зміни ⁶. Автор у тексті та поза текстом – речі не тотожні. Перший, наприклад, у творах від першої особи – це тільки граматичні категорії. Але і тут вони не обов'язково є заміниками історичного автора. Як тільки вони стають такими, твір втрачає свою художню фіктивність і перетворюється на документ.

⁴ Stross L. *La pensée sauvage*. – Paris, 1962. – P. 326.

⁵ Foucault M. *L'Archeologie du savoir*. – Paris, 1969. – P. 22.

⁶ Foucault M. *What is the Author? Language, Counter-Memory // Practice, Selected Essays and Interviews*. – Ithaca, 1984. – P. 117.

Для Фуко смерть автора була аналогом смерті сучасної людини як творця своєї дійсності. Феноменальний світ, такий, як він є і яким він стає, не залежить від розуму людини. Саме навпаки, й розум – перешкода для виникнення її феноменального світу, бо він, як і все інше, теж залежить від багатьох несуб'єктивних детермінантів. Пізнавальні категорії, за допомогою яких людина оформляє дані своєї перцепції, не іманентні, як це доводив Кант, а безперебійно встановлюються мовним потоком, в який людина занурена. Цей потік теж не є сталою величиною. Її оновлює та збагачує ідіолект поета, на зразок Гельдерліна, Малларме та Георге. У праці «Слова і речі» Фуко піддав нищівній критиці «зображувальну мову» суспільних наук. Була б ця мова, твердив він, справді такою, тоді не було б разючої різниці в зображенні людської дійсності впродовж «чотирьох епох», від XVI по XX століття. Коротко, у XVI ст. панівними мовними категоріями були «наслідування, погодження та співчуття», що спрямовували мислення на розкриття тотожності в різному. У XVII та XVIII століттях ці категорії були замінені категоріями «порядку та вимірювання», цим разом спрямовані на визначення різниці та створення «універсальної мови». У XIX ст. порядок та вимірювання замінились категоріями «подібності та послідовності». Саме тому, твердив він, для розуміння, аналізу та опису цих епох потрібний різний епістемічний ключ. Чи не тому в другій половині XIX ст. поет-філософ Ф. Ніцше заговорив про семантичну «непрозорість» та постійно мінливу метафоричність мови як головну причину її епістемічної неадекватності. Психоаналіз та етнологія, дві «контрнауки» нашого часу, говорить Фуко, довели правдивість цього твердження.

Як стосується це міркування про мову проблеми смерті автора та людини взагалі? А так: коли людина «поховала себе у її густоті і дозволила знанню (*connaissance*) безперебійно їй суперечити»⁷, то, тим самим, вона зникла з кону історії. У наш час її замінили економічні за Марксом, біо-

⁷ Foucault M. The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences. – London, 1972. – P. 300.

логічні за Фройдом, комунікаційні за Ліотаром процеси. «Я» людини, твердить останній, багато не значить, бо воно існує тільки як точка перетину комунікаційних струменів, крізь яку проходить безліч повідомлень. «Я» тільки засіб, а не суб'єкт⁸. Марія Регґ у статті про кінець французького стилю так окреслила роль мови: «Оскільки мова розглядається у структуралістичному вираженні як система абстрактних функціональних взаємозв'язків, котра “завжди вже там”, до і незалежно від прибуття на місце дії людини, і якщо мова розглядається як первинний фундамент як для думки, так і реальності, що створює умови для їхньої можливості та визначає їхнє поєднання, тоді людина як складова частина “мислю – *cogito*” в традиції Картезіана, безумовно, є міфом, вона справді міф, оскільки головні властивості, що завжди визначали її як мислячу істоту – її розум, уява, емоції, воля, дії – фактично не належать їй, а приходять до неї вже введеними у структуру певної мови. Тією мірою, коли існування визначається як мовний привілей, людина втрачає свою ідентичність, вона “гине”, як сонце, що світить ще яскравіше, знищує в її прояві цю ілюзорну красу землі»⁹.

Чи така абсолютизація пріоритету мови із рівночасним запереченням її екзистенційної гетерономії онтологічно виправдана? Навряд, адже мова – явище не автономне, цебто вона виникає із самої себе. Мову повсякчасно творить людина не тільки ради інтерсуб'єктного спілкування, а й тому, що в ній і через неї вона стверджує своє буття серед усього того, що є. Людина, як писав Гайдеггер, є мовою, дискурсом.

Твердження Фуко про смерть автора та людини взагалі, за логікою його прямого значення, породило припущення про смерть літератури, яке уже довгий час не перестає побутовувати серед багатьох критиків. Однак лекція Фуко далеко не єдина причина цього припущення. Перша і найтриваліша філософська дефамация літератури з'явилася дві тисячі чоти-

⁸ Lyotard J.-F. The Post-Modern Condition. A Report on Knowledge. – Minneapolis, 1984. – P. 15.

⁹ Ruegg M. The End of French Style Structuralism and Post-Structuralism in American Context // Criticism. – 1979. – № 3. Цит. за вид.: Квіт С. Основи герменевтики. – К., 2003. – С. 161.

риста років тому в діалогах Платона, «Законах» та «Державі». Відповідно до цієї дефамачії література, будучи три рази віддаленою від правди, небезпечна для громадян у «добре облаштованій державі». Тільки та література, яка складає гімни богам та хвалу видатним людям, має місце у такій державі (полісі). Коли вона цього не робить, її творців потрібно вигнати за межі поліса. З того далекого часу ідея тримати літературу на шворці не тільки не відійшла в забуття, а й впліталась у політичні ідеології наступних тоталітарних систем, будь вони релігійні чи секулярні. У наш час і нацистська, і комуністична системи по-своєму реалізували цю ідею.

Пристрасне заперечення раціоналізму Платона, на якому базувалась його зневага до мистецтва й літератури і його редукція її функції до суспільної доцільності, було лейтмотивом ніцшеанського екзистенціалізму. Всупереч Платону, для якого світ був живий, одухотворений Деміургом і зрозумілий, Ніцше бачив його як суто естетичне явище, основним збудником якого, без посередництва людини-митця, а тим більше людини знання, є чи то аполлонівський сон, чи діонісійське сп'яніння, а не, як для Платона, чисте мислення без забруднення сенсорним сприйманням. Мистецтво для нього було «великим збудником життя» (*“das grosse Stimulus das Leben”*), визволенням людини розуму, людини дії, людини страждання. Воно було святіше за правду. Для Мішеля Фуко ніцшеанська історіографія і ніцшеанське романтичне світобачення, *mutatis mutandis*, були концептуальними засадами його багатовекторної есеїстики.

В історії новітньої західної філософії такого прямого заперечення естетичної вагомості літератури, як у Платона, вже немає, хоча проблема її вразливості й далі залишається актуальною. Так, у «Лекціях з естетики» Гегель передбачав її кінець на час остаточного розвитку романтизму. В наш час Гайдеггер в есеї «Дерев'яна дорога» схоже говорив про кінець чи радше відсутність поезії у технологічному світі, де все сплановано, систематизовано та скоординовано. В такому світі людину-поета змістила «мисляча тварина», котра, хоч і має логос, здатна розмірковувати, орієнтується у пев-

ній ситуації, але втратила ґрунт у бутті, випала з нього, стала бездомною.

Ми не знаємо, чи ці філософські голоси, напевно добре відомі Фуко, мали який-небудь вплив на його позицію щодо авторської відсутності в тексті. Зі вступної частини його доповіді, про яку тут мова, довідуємося, що вона була відповіддю на сувору критику його праці «Археологія знання», в якій він недостатньо представив славетного Жоржа Бюффона й Карла Маркса та недоречно зіставив несумісні прізвиська Лінеуса і Бюффона, Ключера і Дарвіна. Але, судячи з його аргументації, найвірогідніше, вона була зумовлена його постструктуралістською парадигмою. Зате ми знаємо, що ні «смерть автора», ні «смерть літератури» широкого емпіричного втілення не мали. Сьогодні це, швидше за все, непродуктивні та інваріантні фразеологеми, якими користуються ще деякі критики. Література, як і раніше, не припиняє творитись, нагороджуватись Нобелівськими та всякими іншими преміями, провокувати палкі дебати. Не стали вони також *profession de foi* філологічної науки. Не будучи реверсивною, вона, як і раніше, зумовлена різними поточними контекстами та вимогами. Однак сьогодні не все так на Заході, як було до розвалу радянської імперії. Чому саме до того часу? Бо Радянський Союз кидав демократичному Заходові не тільки мілітарний та політичний виклик, а й, може, передусім ідеологічний та культурологічний. Цей останній зводився не лише до протиставлення західним етичним, гуманітарним та естетичним цінностям, а й мав також стабілізуючий вплив на них. Раз його не стало, ці цінності розсипались на безліч антагоністичних версій. Розвал радянської імперії почався задовго до її внутрішнього розкладу, цебто почався після смерті Сталіна, з ревізії її псевдомарксистської ідеології. У сфері мистецької творчості соцреалізм, залишаючись все більше й більше без захисту партії, поступово перетворювався на зайвий ідеологізм. Горбачовська перебудова остаточно нейтралізувала його вимоги і потребу. На Заході, хоч як це і парадоксально, поступове зменшення соціалістичної агресивності зменшувало інтерес критиків до культурологічних процесів

у Радянському Союзі. Ще побіжно вони звертали увагу на діалогізм Бахтіна, на семіотику Лотмана, але до приборкання творчої свободи в Радянському Союзі ставали байдужими. Посилював цю байдужість трансконтинентальний характер їхньої критики та їхня зосередженість на теорії. Ні Жак Деррида, ні Ролан Барт, ні Мішель Фуко, ні Умберто Еко, ні Ганс Гадамер – головні протагоністи цієї критики – не виявили зацікавлення долею своїх радянських колег. Їхня критика великою мірою вже відійшла в історію, зате залишила по собі чималі наслідки: повалила у філологічній науці патріархальність, ієрархію, моногамію, сувору академічність і цим приготувала ґрунт для постмодернізму.

В Україні розклад радянської імперії в мистецькій творчості знаменував насамперед відсутність ідеологічного зобов'язання та тиску. Українські письменники та філологи, хоч у культурологічній сфері імперії і посідали помітне місце, завжди вважались потенційними опонентами її ідеологічного *raison d'être*. Саме тому вони зустріли цю імплізію з радикально іншим розумінням, ніж їхні колеги на Заході. «На рубежі 80–90-х років, – писав Михайло Наєнко, – стався розвал ідеологічно-кон'юнктурного соцреалізму, який понад півстоліття дамокловим мечем висів над головами творців в одній шостій земної кулі»¹⁰. Але ще до цього розвалу, в 60-х та 80-х роках, вони чітко продемонстрували своє власне естетичне та світоглядне кредо. Так звані шістдесятники, відзначала Тамара Гундорова, вважали національно органічну культуру базисною для літературної творчості. Постать Шевченка була ключовою для них. Їхня критика апелювала «до національної ідеології, поміркованого модернізму й поміркованого формалізму»¹¹. Вісімдесятники, за Володимиром Моренцем, «поставили під сумнів верховенство загального над особистим, оскільки творений десятиліттями образ світу, спосіб його сприймання й тлумачення виявився роз-

¹⁰ Наєнко М. Літературознавство і критика // Історія української літератури ХХ ст. – Кн. 2. – Ч. 2 / за ред. В. Г. Дончика. – К., 1995. – С. 489.

¹¹ Гундорова Т. Методологічний тиск // Критика. – 2002. – № 12. – С. 15.

ломаним, ущербним, хоча й утверджувався як універсальний. Світоглядовий моноліт розвалився на очах його апологетів і опонентів, підважуючи основи детермінованості мистецтва, що вслухалося в епоху й апелювало до неї як до виміру остаточності думок та почуттів»¹². Однак українська філологія того часу, діахронна й синхронна, на радикальний стрибок із соцреалізму до нової критичної парадигми ще або не була здатна, або не відважувалась. 80-ті роки для неї були перехідними. М. Наєнко писав, що «у другій половині 80-х років в українському літературознавстві чимдалі більшого поширення здобуває думка про пріоритет у мистецтві загальнолюдських цінностей, про обмеженість марксистсько-ленінського погляду на суть творчості як повну підпорядкованість її політичним міфам»¹³. Судячи з публікацій того часу, це, безперечно, так, тільки що дискурс «статей з серйозною переоцінкою тих чи тих літературних явищ»¹⁴ ще продовжував, можливо за інерцією, користуватись марксистським інструментарієм.

Здавалося, що в 90-х роках, у незалежній Україні, відсутність примусової «естетики згори» створить вільну «естетику внизу». Так, користуючись стертою фразою Стюарта Мілля, вона створила «свободу від» насилля, але в новій ринковій економіці вона не змогла створити «свободу до», цебто умови для економічно безперешкодної реалізації свого творчого задуму, бо така свобода виникає в результаті складного й часто тривалого економічного та політичного процесу. За цей період до наукової спадщини Мішеля Фуко зверталось чимало українських дослідників, погоджуючись чи заперечуючи його твердження. Однак мені відома тільки праця Тамари Гундорової «Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація», в якій вона послідовно застосовує твердження Фуко про автора. Вона пише: «Суперраціоналістська проекція “я”

¹² Моренець В. Поезія // Історія української літератури ХХ ст. – Кн. 2. – Ч. 2 / за ред. В. Г. Дончика. – К., 1995. – С. 54.

¹³ Наєнко М. Літературознавство... – С. 489.

¹⁴ Там само.

в мові, своєрідна гра зі світом і його подвоювання як світу гри, що задає перспективу іманентного теперішнього, становлять важливу дискурсивну основу образотворення Винниченка»¹⁵. І ще: протагоніст ліричної драми І. Франка «Зів'яле листя» – це «риторична фігура», а не зумисна чи підсвідома проекція Франка як автора. «Лірична драма – це не лише драматична історія характеру, але і драма жанру риторики, закони якої, зрештою, приймає суб'єкт»¹⁶.

Чому ідея смерті чи відсутності автора в тексті не тільки не прищепилась, а й натрапила на спротив в Україні?¹⁷

Може, тому, що в 1990-х роках постструктуралістська критика вже втратила свою первісну привабливість навіть на Заході? Думаю, що були на це глибші причини. В Україні письменник був і, либонь, для багатьох і далі залишається ним не тому, що писав для когось вірші в альбом, прозу чи драму, але найбільше тому, що захищав національну самобутність народу. Саме тому його присутність у тексті, будь вона наявною, чи метафорично прихованою, чи інтелектуально абстрактною, така відчутна для українського реципієнта, що зводити її тільки до дискурсивної функції звучить для нього безглуздо.

На завершення цього есею ще пару слів про суперечливе ставлення Фуко та постструктуралістів взагалі до феноменології та екзистенціалізму, двох найвпливовіших філософських позицій першої половини минулого століття. Як на мене, таке ставлення було не випадковим у часі і просторі, а умисно конфронтаційним, бо йшлося про місце і статус суб'єкта у всіх вимірах людського буття. І Фуко, і всі постструктуралісти прагнули до подолання гуссерлівської конструкції свідомості і як абсолютної основи пізнавального світу, і як генератора всієї «умисної дійсності». Для феноменологів свідомість суб'єкта наявна у всьому тому, що вона створює, наявна чи то епістемічно, чи логічно, чи психологіч-

¹⁵ Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997. – С. 195.

¹⁶ Там само. – С. 223.

¹⁷ Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства / відп. ред. Г. М. Сивокінь. – К., 1999.

но, чи дискурсивно, чи все разом. Такої диференціації суб'єкта в тексті Фуко не робив, бо, раз створивши текст, суб'єкт буцімто зникає з нього, залишивши по собі хіба «рухливі визначники». Натомість він звинуватив феноменологію за її неспроможність збагнути взаємовідношення феноменального світу і мови. Гуссерлівська версія, твердив він, звела цей світ до первісних значень як семантичних диспозицій «Я», а сартрівська до «фактичності» (*facticité*), поставивши її перед значенням слова. І та, і друга версії феноменології цілковито узалежнили цей світ від монологічного суб'єкта. Чи це справді так? Перекоаний, що ні. Вважаю, що Гайдеггер мав рацію, коли твердив, що «мистець є джерелом твору, а твір — джерелом митця. Вони не існують один без одного, хоч самі в собі й у своїх стосунках завдячують своїм існуванням третій речі, котра була до них і котра наділила їх своїм ім'ям, — мистецтву»¹⁸.

м. Сомерсет, США

¹⁸ Heidegger M. The Origin of the Wort of Art. Basic Writing. — N. Y., 1997.

ПРО ЯКИЙ ЧАС ІДЕТЬСЯ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ? ¹

Філософське визначення

До того, як спробувати відповісти на це, здавалося б, просте питання, потрібно бодай конспективно пригадати собі ті визначення часу, які мали і далі мають тривалий резонанс у філософських, психологічних та філологічних дефініціях. Першим таким визначенням є дефініція блаженного Авреліуса Августина (354–430). На зорі середньовіччя він у своїх славнозвісних «Сповідях» не без впливу Платона доводив, що час, як мірило руху, це – тривання. Там, де немає руху, там немає і часу. Проте оскільки два аспекти часу – минуле та майбутнє – відтворюються тільки в теперішньому часі, то їх у їхній автентичності немає. Натомість існує утеперішнене минуле і утеперішнене майбутнє. Одне слово, всі три аспекти часу в людській свідомості одночасні. Часової інверсії і часової проєкції немає. Виходячи із європейської традиції, Августин вважав, що час рухається лінійно від початку Богом створеного світу, що він сягнув свого апогею у втіленні Христа і завершиться Судним днем.

Дефініція блаженного Августина довго побутувала серед так званих неоавгустиніанців. З-поміж філософів, наскільки мені відомо, тільки Артур Шопенгауер (1788–1860) зводив час, як і Августин, до теперішнього часу, але видається, що

¹ Ця праця І. Фізера передрукована з наукового часопису НаУКМА «Магістеріум», серія «Літературознавчі студії» за 2007 рік, вип. 29.

робив він це більше під впливом буддизму, ніж «Сповідей» Августина. З-поміж літераторів тільки англо-американський поет Т. С. Еліот (1888–1965) уважав усю літературну творчість Європи, від Гомера до наших днів, «одночасовим процесом» (*simultaneous process*).

Другим важливим визначенням часу була дефініція Іммануїла Канта (1724–1804), представника трансцендентального ідеалізму. На відміну від Декарта і Ляйбніца, котрі вважали час і простір системою відносин, абстрагованою від особливих випадків, Кант вважав їх апіорними, ненабутими і повсюдними інтуїтивними формами нашого розуму (*Vernunft*). Вони є абсолютною передумовою нашого сенсорного сприймання. Часова і просторова наявність усіх явищ зовнішнього світу (*Erscheinungen*) та внутрішніх переживань (*Emfindungen*) зумовлена цими формами.

Кантівська дефініція часу і простору, на думку самого філософа та його послідовників, – універсальна, а тому прикладається і до всіх мистецьких явищ. Єдиною вимогою Канта до естетичної перцепції є те, що вона має бути неупередженою у судженнях стосовно мистецького предмета й уважною до його форми.

Третім важливим визначенням часу, як на мене, була дефініція Едмунда Гуссерля (1850–1938), основоположника феноменологічної філософії. Його увага зосереджувалася не так на об'єктивному часові, як на феноменології внутрішньої часової свідомості. Він не заперечував правдивості Кантової дефініції, він тільки вилучив її зі своїх міркувань, а натомість зосередився на складному часовому «потопі» у свідомості, себто на його затримуванні (*Verhaltung*), його послідовності, репродуктивності, на його реверсивності. Метафора потоку, за його визначенням, не зовсім правильна, бо це – струмінь, який не тече, а радше коливається то сюди, то туди.

«Часова свідомість», у розумінні Гуссерля, суперечить теорії «потопу свідомості» (*stream of consciousness*) Вільяма Джеймса, а в літературі – Марселю Прусту (*courant de la conscience*), коли мати на увазі його славетний роман «У пошуках втраченого часу».

Психологічне визначення

Єдиної психологічної науки немає. Термін «психологія» – узагальнюючий. Він об'єднує різні, часто взаємно суперечливі психологічні науки. В історичному плані психологію поділяють на раціональну та емпіричну; у професійному – на медичну, педагогічну, соціальну, виробничу, експериментальну; у концептуальному – на поведінкову (біхевіористичну), *Gestalt*, гуманістичну, топологічну, структуральну, феноменологічну та ще низку різних субдисциплін. Які ж із цих типів психологій стосуються часу чи радше часової свідомості? Насамперед ті, що досліджують пам'ять у її часових фізіях і такі патологічні відхилення, як афазія, дименція, біполярність та ін. Сьогодні таких досліджень часу, до яких вдавалися німецький психолог Вільгельм Вундт та американський учений Вільям Джеймс, немає. Саме тому я обмежуся поглядами Джеймса, бо до них продовжують звертатися сьогоднішні дослідники, а ще й тому, що ці погляди до певної міри перегукуються з ідеями Гуссерля та Інгардена.

В. Джеймс, основоположник американського прагматизму, у своєму архітворі «Принципи психології» (*Principles of Psychology*, 1980) присвятив проблемі часу аж 37 сторінок. Час для нього – це струмінь свідомості (*stream of consciousness*), це ретроспективне та проспективне почуття протікання цього струменя. На переломі чи стику цих двох почуттів, минулого та майбутнього, виникає ілюзорне теперішнє (*specious present*), яке через його миттєвість (від 6 до 12 секунд) не може бути предметом нашого безпосереднього досвіду. Воно є і залишається «ідеальною абстракцією». Тому говорити про цю миттєвість психологічними термінами (почуття, бажання, знання, мислення, рішення) неможливо. Джеймс свідомий цього, бо запитує: а де ж є це теперішнє? І сам відповідає, що його немає, бо теперішнє миттєво розтоплюється у нашому сприйманні. З другого боку, Джеймс також говорить про свідомо сприйнятий час (*conceived time*), що виповнюється різноманітними переживаннями і що три-

ває, залежно від багатьох факторів, то коротко, то довго. Час, який не виповнюється цікавими і стимулюючими переживаннями, триває довго і навпаки. «*Tedium, ennui, Langeweile, boredom*, хандра», в українській мові «нудьга» – цими та синонімічно близькими до них словами означаються ті психічні стани, які впливають на такий чи такий плин часу. Міркування Джеймса про усвідомлений час не втратили своєї актуальності по сьогодні. В естетиці вони важливі з огляду на проблему рецепції мистецького твору, яку часто трактують без урахування психологічного стану реципієнта.

Філологічне визначення

Про час у літературній творчості існує багато і постійно примножувана бібліографія. У Міжнародній бібліографії Американської асоціації модерних мов за 1963–2002 рр. цьому питанню відведено аж 21 сторінку. З цієї великої кількості літературознавчих праць я обмежусь тільки працями Михайла Бахтіна та Романа Інгардена. Хоча все ж таки бодай згадаю славнозвісний цикл праць швейцарського вченого Жоржа Пуле (Poulet) «Етюдї про людський час» (*Etudes sur la temps humain*, 1949, 1952, 1964), які мали значний вплив на багатьох дослідників часу як такого і часу в мистецтві зокрема. Цікавими, як на мене, є також праці А. А. Менділова «Час і роман» (Mendilow, *Time and the Novel*, 1952) та Поля Рікера «Час і оповідь» (Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 1983–1985).

Видатний російський учений Михайло Бахтін у праці «Форми часу і хронотопу в романі» поєднав, так як у фізиці це зробив Ейнштейн, час і простір в одну парадигму – хронотоп. Час у літературному тексті, за його визначенням, гусне, стає плоттю, робиться видимим і в такій іпостасі дає заряд сюжетові та історії. Формально, подібно до кантівської теорії часу, хронотоп є конститутивною категорією образу

людини в літературі. Бахтін, однак, розходиться з Кантом у тому, що для нього час і простір не трансцендентні категорії, а форми безпосередньої дійсності. Доводячи правоту своїх тверджень, він розглядає функцію хронотопу у грецькому романі III ст. н. е., пригодницькому романі «Сатирикон», «Золотому вісліку», у пригодницьких, біографічних, лицарських та авантюрних романах, а насамкінець у широковідомому романі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель».

В аналізі всіх цих текстів Бахтін виявляє себе не тільки подиву гідним майстром сюжетних фактів, а й не менш переконливим інтерпретатором. Мене цілком задовольняє його твердження, що мистецькі значення не є предметом часових та просторових детермінацій і що форма, в якій ці значення представлені, – суто філософська. Важливим тут є те, що ця форма символічна і знакова (мовна), а тому вхід у сферу значень можливий тільки і виключно через «ворота хронотопу». Однак у розважаннях Бахтіна мене насторожує те, що час, у більшості його прикладів, представлений просторовими метафорами, а це дещо затемнює його безпосередність. Ця «просторизація» часу нагадує нам Лессінговий аналіз художніх утілень Лаокоона («Лаокоон, або Про межі живопису і поезії»).

Позиція Романа Інгардена, представлена у його знаковій праці «Літературний твір» (*Das literarische Kunstwerk*), відрізняється від позиції більшості дослідників у тому, що вчений розглядає час не як хронологічну рамку твору, а як його внутрішній структурний компонент, як зумисний час у незумисному історичному часі. Онтологічно літературний твір як своєрідний предмет відрізняється від інших предметів (абсолютних, ідеальних та реальних) тим, що він гетерогенний, деривативний, схематичний і сам по собі неактуальний. Його поява, його актуальність постійно визначається інтенційними актами то творчого суб'єкта, то співтворчого реципієнта. Поза цими актами він тільки *physicum*. Щоб бути, літературний твір мусить постійно виникати із «ноематично-ноетичної» взаємодії. Його актуалізація відбувається на базі речення з усім його смисловим полем. Це смислове поле

(*ambiance*) і є його ідеальним горизонтом, ідеальною сутністю, саме воно оберігає літературний твір від суб'єктивної ідіосинкразії.

Отже, час у такій схематичній структурі суттєво відрізняється від часу реального світу, хоча реальний час часто й слугує його аналогом. У реальному світі час – цілісний, а у літературному творі він – із тріщинами, провалами, порожніми і невизначеними місцями (*Umbestimmtheitsstellen*), які часто виповнюються такими виразами, як «раніше», «пізніше», «в ту хвилину» тощо. Час у реальному світі тече від $A = X$, а в зумисному часто – навпаки.

І на завершення хочу сказати, що це есе не претендує на оригінальність, бо сказати щось нового тут абсолютно неможливо. Усе, що тут сказано, напевно, було сказане багато разів. Однак це не означає, що за таких обставин говорити про час не потрібно. Як на мене, час і надалі продовжує таїти в собі загадковість і міфічність. І чи не мав-таки рації Мартин Гайдеггер, коли у своїй знаковій праці «Буття і час» (*Sein und Zeit*) твердив: для того, щоб зрозуміти буття, час потрібно пояснювати як його споконвічний горизонт, бо загадковість буття закорінена у часі.

Сомерсет, Нью-Джерсі, 24 січня 2007 р.

БІБЛІОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКИХ ПРАЦЬ ІВАНА ФІЗЕРА

1969

- Фізер І. Вступна стаття / І. Фізер // Координати : Антологія сучасної української поезії на Заході / упоряд. Б. Бойчук, Б. Рубчак. – США ; Нью-Йорк : Сучасність, 1969. – Т. 1.
- Фізер І. Ю. Шевельов як літературний критик / І. Фізер // Сучасність. – 1969. – № 2.

1975

- Фізер І. Вступна стаття / І. Фізер // Зібрані твори. 1975 / О. Стефанович ; впоряд. Б. Бойчук. – Торонто : Євшан-зілля, 1975.

1985

- Фізер І. Літературознавство в США / І. Фізер // Сучасність. – 1985. – № 7–8.
- Фізер І. Модерн у межах допустимих значень : кілька зауваг до збірки «Крило Ікарове» Богдана Рубчака / І. Фізер // Сучасність. – 1985. – № 1.

1987

- [Рец. на кн.:] Бабовал Р. Нічні перекази / Р. Бабовал. – Брюссель : Українська офсетна печатня, 1987 / І. Фізер // Сучасність. – 1987. – № 12 (320).

- Фізер І. Старі й нові поезії Н. Лівичкої-Холодної / І. Фізер // Віднова. – 1987. – № 6–7.

1988

- [Рец. на кн.:] Голод Марія. Стрімка моя вулиця / Марія Голод. – Торонто : Слово, 1988 / І. Фізер // Сучасність. – 1988. – № 7–8.
- Фізер І. Деякі теоретичні рефлексії над «Енеїдою» Котляревського / І. Фізер // Радянське літературознавство. – 1988. – № 10.
- Фізер І. Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи / І. Фізер // Сучасність. – 1988. – Ч. 10.
- Фізер І. Микола Зеров / І. Фізер, В. Брюховецький // Сучасність. – 1988. – № 4.
- Фізер І. Шедеври поетичної літоисторії Ліни Костенко / І. Фізер // Сучасність. – 1988. – № 7–8.

1989

- Фізер І. До генези однойменних поетичних і художніх творів Шевченка : від тексту до образу чи навпаки / І. Фізер // Сучасність. – 1989. – № 5.
- Фізер І. Про повну і неповну структуру української національної культури / І. Фізер // Сучасність. – 1989. – № 2.
- [Рец. на кн.:] Українська літературна енциклопедія. – Т. 1 : А–Г / відп. ред. І. О. Дзеверін. – К. : Головна редакція УРЕ, 1988 / І. Фізер // Сучасність. – 1989. – № 10.

1990

- Фізер І. Анотації на декілька поетичних збірок 1989 року / І. Фізер // Сучасність. – 1990. – № 4.
- Фізер І. *Laudatio* на честь Ліни Костенко з нагоди вручення премії фундації О. і Т. Антоновичів / І. Фізер // Сучасність. – 1990. – № 5.
- Фізер І. Нагороди Тетяни і Омеляна Антоновичів / І. Фізер // Сучасність. – 1990. – № 3.

1991

- Фізер І. До історіософії «Історії української літератури» М. Грушевського / І. Фізер // Український історик. – 1991–1992. – № 3–4, 1–4.
- Фізер І. Естетична теорія О. Потебні : дериват «Берлінської школи» чи концептуальне переосмислення її основних тверджень? До 100-ліття з дня смерті Потебні / І. Фізер // Сучасність. – 1991. – Ч. 12.
- Фізер І. Жулинський Микола із забуття в безсмертя / І. Фізер // Сучасність. – 1991. – № 6.
- Фізер І. Між поезією і критикою / І. Фізер // Сучасність. – 1991. – № 6.
- Фізер І. Промова на врученні премії фундації Антоновичів Валерію Шевчуку / І. Фізер // Слово і час. – 1991. – № 12.
- Фізер І. Теорія Потебні – дериват «Берлінської школи» / І. Фізер // Слово і час. – 1991. – № 12.
- Фізер І. Філософія чи філософія Тараса Шевченка / І. Фізер // Світи Тараса Шевченка : зб. ст. до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто ; Львів : [Б. в.], 1991.

1993

- Фізер І. Іван Франко : від соціологічної до психологічної зумовленості літератури / І. Фізер // Слово і час. – 1993. – № 5.
- Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : Метакритичне дослідження / І. Фізер ; пер. з англ. В. С. Брюховецького. – К. : KM Academia, 1993.

1994

- Фізер І. Літературна теорія : нормативна регламентація чи понятійне осмислення естетичного факту? / І. Фізер // Слово і час. – 1994. – № 7.
- Фізер І. Моє політичне визрівання в національному підпіллі / І. Фізер // За українське Закарпаття. – Ужгород : [Б. в.], 1994.

1995

- Фізер І. Артистизм та ідеологічна заангажованість / І. Фізер // Артанія. – 1995. – Кн. 1, № 1.
- Фізер І. Онто-екзистенціальна функція літератури / І. Фізер // Українські проблеми. – 1995. – № 1.

1996

- Фізер І. Поняття самопізнання у Сковороди і Сократа : Компаративне дослідження / І. Фізер // Наукові записки НаУКМА : Філософія та релігієзнавство. – 1996. – Т. 1.
- Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : Метакритичне дослідження / Іван Фізер ; пер. з англ. В. С. Брюховецького ; передм. І. Дзюби. – К. : Обереги, 1996.
- Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні / І. Фізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996.
- Фізер І. Феноменологічна теорія та критика / І. Фізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996.
- Фізер І. Школа рецептивної естетики / І. Фізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 1996.

1998

- Фізер І. Естетика Шевченка / І. Фізер // Сучасність. – 1998. – № 5.
- Фізер І. Постмодернізм : post/ante/modo / І. Фізер // Наукові записки НаУКМА : Філологічні науки. – 1998. – Т. 4.
- Фізер І. Постмодернізм : post/ante/modo – термін із нульовим значенням / І. Фізер // Сучасність. – 1998. – № 11.

1999

- Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів / І. Фізер // Наукові записки НаУКМА : Філологія. – 1999. – Т. 17.

2000

Фізер І. До джерел кризи сучасної критики / І. Фізер // Сучасність. – 2000. – № 3.

Фізер І. Критика літературна / І. Фізер // Сучасність. – 2000. – № 6.

2001

Фізер І. Деякі міркування про телічну спрямованість українського літературного процесу / І. Фізер // Наукові записки НаУКМА : Філологічні науки. – 2001. – Т. 19.

2003

Фізер І. Мемуари Ю. Шевельова (Юрія Шереха) : *Bildungs roman* в автобіографічній іпостасі / І. Фізер // Наукові записки НаУКМА : Філологічні науки. – 2003. – Т. 21.

Фізер І. Чи така смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) / І. Фізер // Слово і час. – 2003. – № 10.

2004

Фізер І. *Ad memoriam* / І. Фізер // Урок української. – 2004. – № 1.

Фізер І. Вагомість гуманітарних дисциплін у системі вищої освіти : Інавгураційна лекція почесного професора Національного університету «Києво-Могилянська академія» 1 вересня 1996 / І. Фізер. – К. : Києво-Могилян. акад., 2004.

Фізер І. Деякі спостереження і міркування про сучасне американське літературознавство (літературний критицизм) / І. Фізер // На пошану пам'яті Віктора Китастого : зб. наук. праць / упоряд. В. П. Моренець. – К. : Києво-Могилян. акад., 2004.

Фізер І. Про історію в літературі та історію літератури / І. Фізер // Слово і час. – 2004. – № 10.

Фізер І. Психоестетика К. Юнга : у пошуках тривкої редефініції / І. Фізер // Наукові праці МДГУ : Філологія. Літературознавство. – 2004. – Т. 29.

2005

- Фізер І. Від Афин до Чикаго (Про сучасне американське літературознавство) / І. Фізер // Урок української. – 2005. – № 5/6.
- Фізер І. Про гадане гегельянство Дмитра Чижевського в його «Історії української літератури» / І. Фізер // Магістеріум : Літературознавчі студії. – 2005. – Вип. 21.

2006

- Фізер І. Американське літературознавство : історико-критичний нарис / І. Фізер. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006.
- Фізер І. Зустрічі чи зіткнення української філології із західними методологічними стратегіями / І. Фізер // Слово і час. – 2006. – № 4.
- Фізер І. На роздоріжжі опинилася українська філологія / І. Фізер // Літературна Україна. – 2006. – 20 липня.

2007

- Фізер І. Місця невизначеності у сюжетних конструкціях наративних текстів / І. Фізер // Той, хто відродив Могилянку : зб. до 60-ліття В'ячеслава Брюховецького / упоряд. : В. Моренець, В. Панченко, Т. Ярошенко. – К. : Києво-Могилян. акад., 2007.
- Фізер І. Про який час ідеться в літературному творі? / І. Фізер // Магістеріум : Літературознавчі студії. – 2007. – Вип. 29.





Зліва направо: Дмитро Павличко,
Марія Фізер, Іван Фізер, Іван Драч



Іван Фізер перед студентами





ПРО РУКОПИС, ЩО СТАЄ КНИЖКОЮ

У квітні 2008 року я нарешті потрапив до родинного дому Фізерів у містечку Сомерсет, штат Нью-Джерсі (ви пам'ятаєте, де були у квітні 2008-го? Я – так!). Кажу «нарешті», бо за життя Івана Михайловича, попри численні заклики господаря, мені такої нагоди не випало, а по його відході (це сталося 28 серпня 2007 року) відгукнутися на запрошення Марії Фізер вдалося аж тоді, під кінець мого піврічного фулбрайтівського стажування у Колумбійському університеті. Нас, групку приятелів, привезла професор Мирослава Знаєнко, давній Іванів друг і колега.

Маленький робочий кабінет, стелажі з книжками попід стінами, по центру робочого столу акуратно складеним сто-сиком біліє рукопис останньої праці професора Івана Фізе-ра. Назва – «Філософія літератури». Дружина Марія свід-чить: «Так, як сам лишив». Над цією книжкою учений пра-цював упродовж останніх років свого життя, у наших розмовах часто про неї згадував, мав намір видати книжку в Могилянці і передовсім для могилянських студентів, про що ми й мали тверду домовленість із ним. Цей його намір вельми відповідав і нашим планам відкрити літературознавчу док-торську програму з рівновеликим філології філософським компонентом (2009-го така програма, названа «Філософія лі-тератури», була відкрита).

Рукопис виявився власне чорнилами писаним текстом (лю-дина старшого покоління, Іван Михайлович хоч і освоїв комп'ютер у належних університетському професорові межах, однак писати волів по-старому – ручкою на папері). Праця в

чорновому варіанті завершена: є зміст на десять розділів, хоча деякі – порожні (замість них – лапідарна вказівка, який саме текст із попередньо друкованого має тут бути), здебільшого є виноски (не всі, часто далекі від бібліографічної повноти), безліч вставок і текстових перенесень, скорочень, доповнень тощо. Книжка майже готова. І водночас для редакторсько-видавничої роботи фактично абсолютно неприступна.

Бо писана почерком Івана, що його і дружина Марія вчитати безсила: дрібним, як макове зерно, з виробленим для самого себе дивовижним написанням літер, в якому кирилиця обіймається з латинкою в найнесподіваніших знаках і сполученнях, з крапленнями щонайменше шістьма мовами (латина, давньогрецька, англійська, французька, німецька, польська...). Так і лишити? Покласти квіти на могилу, обійняти вдову і піти?

Іван Фізер стільки зробив для усіх нас, для Могилянки, для української гуманітаристики, що я просто не уявляв собі, як можна лишити цей майже завершений ученим проект на його, відтепер меморіальному, столі й піти. Щоправда, не уявляв і того, як можна без самого Івана впоратися з неймовірними труднощами завершення проекту. Але ж, як відомо, два «не» дають у підсумку одне «так». Наукове товариство імені Шевченка в Нью-Йорку підтримало наше подання на видання цієї праці і дало гроші. Леся Пізнюк разом з чоловіком Ігорем понад півроку займалися в прямому смислі криптологічною реконструкцією рукопису і, врешті-решт, перевели його у цифрову форму – первісний чернетковий набір. Оцей, уже набраний на комп'ютері текст, що ряснів «темними місцями» і безліччю незвірених цитат, уже можна було редагувати, на що пішло близько двох років не тільки мого позаробочого часу.

У німецькомовній частині праці (зосібна, присвячений М. Гайдеггеру) неоціненну допомогу надав Володимир Єрмоленко. Редагування французькомовних розділів було уможливлене «першоджерельними» уточненнями Тетяни Огаркової та Анни Крикун: спасибі їм! Окремі англomовні частини, зокрема в аспекті цитат і виносок, прояснив Сергій Іванюк (на котрому лежала і загальна організація виконання проекту). Польськомовні тексти Р. Інґардена, а також класичні

тексти Платона, Аристотеля, як, зрештою, і весь авторський текст, були моєю «радістю прилучення до першоджерел». На остаточному етапі звіркою та уточненням незрозумілих місць займалися всі троє основних виконавців проекту (А. Пізнюк, С. Іванюк і я). У додатках ми вміщуємо кілька статей, які свого часу були опубліковані в Україні і які тематично доповнюють «Філософію літератури» Івана Фізера. Фотографія, взята на обкладинку, зроблена донькою Івана – Наталкою Фізер: усі, хто знав ученого, мусять визнати – він на цій фотографії такий, яким і був – життєрадісний, сонячний, мудрий і добрий!

Власне, я зумисне так розпливчасто зазначаю зони докладання зусиль усіх тих, котрі відгукнулися на наше прохання про допомогу, і то тільки для того, щоб висловити усім названим особам доглибну подяку: усім цим людям належить радість успіху здійснення проекту. А всі недохопи і неточності, які впадуть читачеві в око при читанні книжки, належать одному мені як її науковому редакторові, тож мені й дорікайте.

На моє тверде переконання, ця книжка буде незамінним джерелом заглиблення в океан філософії літератури, до неї звертатимуться і студенти з докторантами, і колеги-літературознавці – дослідники та викладачі. Так, окремі «просунуті» мудрагелі (чи то через власну молодість, чи певний снобізм) можуть сказати, що все, викладене тут Іваном Фізером, – давно відоме, що евристичністю ця студія навряд чи відзначена. Нехай. Я хочу побачити, як би ті, хто ладен так сказати, охопили власною думкою і спромоглися внемливо представити широкій аудиторії увесь безмір ідей і суджень про художнє слово. Так, як це зробив професор Фізер. Не потрафлять! Бо до цього йдуть усе життя.

Сам автор і ставився до своєї книжки як до спроби представити новому поколінню простерті в історії визначальні інтелектуальні колізії осягнення неосяжного. Звісно, не без делікатно проведеної крізь увесь текст власної думки про літературу та її сполученість із «текстом дійсності»: уважний читач цю думку Івана Фізера неодмінно відчитає.

ЗАПИСУЮЧИ «НЕЗАПИСАНЕ»

Я не була знайома з Іваном Фізером і гадки не мала, що мені колись доведеться відчитувати таку інтимну річ, як рукопис американського / українського літературознавця. Інтимну, бо почерк, манера щось записувати, ба навіть позначки, нотатки, особливо чернетки, завжди особисті. Їх роблять переважно для власного використання, для удосконалення чи поліпшення надалі, а сторонні бачать уже остаточний результат цієї роботи. Крім того, погодьтеся, рукописні тексти для нас, комп'ютеризованих, а відтак якоюсь мірою знеособлених людей (навіть рідко хто міняє визначену за замовчуванням гарнітуру, здебільшого лишаючи Times New Roman чи Calibri), допомагають не тільки відчуті пульсацію самої думки тексту, а й пізнати людину, автора.

Коли я отримала Фізеровий рукопис з ретельно сформованими частинами, з готовим змістом, подумала: цього разу все буде легше. Однак історія повторюється. Років десять тому довелося упорядковувати архів Аркадія Любченка: багато листів, офіційних документів було розпорошено по різних папках; одні без початку, інші без закінчення, ще інші не підписані, недатовані, невідь звідки відіслані – усе це ускладнювало систематизацію і сам опис архіву. Та праця полонила мене й навіть вкинула в азарт – знайти, розшифрувати, з'ясувати, дати лад тощо. Зрозуміло, що найперше я мусила вивчити кожен почерк (а листів було чимало). Так, навігація відбувалася і за змістом, однак почерк ставав визначальною, відправною точкою – з ним треба було зжитися, відчитати, влитися в кожную завихлинку і ризку, недокреслену чи грубо,

аж до нечитання, написану літеру, прийнятися кепським чи радісним настроєм автора тощо, аби розкрити, мов ту мушлю, якесь слово.

Подібне сталося і з рукописним текстом Фізера: потрібно було вчитуватися не у слово, яке ми у друкованому тексті відразу охоплюємо оком і сприймаємо цілком (лише коректор читає буква в букву, прошіптуючи текст), а в написання літер, пливти, часом стрибати по кострубатовому й водночас в'язкому та щільному чоловічому почерку, аби потім відтворювати його подумки і фіксувати на комп'ютері.

Доволі часто праця нагадувала роботу дешифрувальника, з тією лишень різницею, що той, хто дешифрує, послуговується ключем, я ж не відразу спромоглася його підібрати, тож не раз виникала абракадабра, часом узагалі нічого не виникало, і тоді рука розпачливо вистукувала НЕРОЗБІРЛИВЕ СЛОВО. Однак згодом – десь на четвертому розділі – стало легше, ясніше, відтак щораз прикріше було друкувати оте СЛОВО, бо розгадка крутилася на поверхні, ось-ось вхопиш її за хвіст і витягнеш із авторового плетива у світ комп'ютерний, а відтак читабельний, аж – ні, не вдається.

Фізеровий почерк, слово за словом, розділ за розділом, довелося прочитати тричі.

Вперше – намагаючись розшифрувати і записати чи надиктувати (я безмежно вдячна чоловікові, який погодився стати моїм секретарем по вечорах, які часто заходили аж на другу ночі. На жаль, світлий Божий день був цілковито присвячений праці в Академії, яка потребувала зосередження й уваги: викладання, підготовка до лекцій і семінарських занять, повсякденна рутинна бюрократична робота вченого секретаря – усе це унеможливлювало спокійну концентрацію на тексті й бодай запис кількох речень).

Вдруге – звіряючи написане. А раптом щось прогавила чи зможу розгадати якусь нечитабельну / загадкову букву (адже й тут мала цвях у мозку – моя праця закладе основу для уточнення термінології, цитат, фактичного матеріалу загалом, а отже, мушу зробити усе якнайліпше)? Тому розгадування і звичайний рух за течією контексту ставали немисли-

ними, кожне слово, кожний рядок треба було саме скрупульозно розшифровувати. Інакше думка, начебто очікувана за контекстом, повертала у цілковито протилежний бік.

Утретє – коли утрюх: Володимир Пилипович Моренець, науковий редактор останньої праці Івана Фізера, Сергій Семенович Іванюк, котрий опікувався проектом, його оживленням / окниженням, та я – розгадували вже нечасті маркери «темних місць», оті СЛОВА (тут почасти допомагав контекст, але загалом доводилося власне розгадувати: що ж написано), які ми й уписували в тіло тексту. Бо рука Івана Фізера таки частенько виявлялася ведена довільністю, лінгвістичною фантазією, а ще коли думка летіла речень на три уперед, та сама рука не встигала записувати – і траплялися інколи слова, записані навспак, з переставленими складами, усіченими закінченнями чи й відсутніми кореневими морфемами. Що й казати, навіть на передостанньому етапі праці, після наукового редагування, ми змогли розшифрувати ще кілька несподіваних для нас слів.

Тож після такої роботи почала думати про наступну архівну працю, де треба вчитуватися у почерки, прочитувати все десятки разів, відновлювати до життя текст і утривалювати тим текстом Людину.

Леся Пізнюк

СЛОВО ПРО ІВАНА ФІЗЕРА

Спочатку в Україну прилетіло ім'я, в якому співав атлантичний вітер, а потім з'явився сам чоловік – акуратний, швидкий, променистий, схожий на чарівника і чародія, котрий з веселою усмішкою доброго мага плавними рухами тендітних рук вичакловує з «нічого» – «щось». Збоку могло видатися, що відомий учений просто бавиться. Адже є такі, що гіпертрофують спостереження Гейзинги до безміру людського універсуму і, не маючи до себе, дорогих, жодних претензій, справді гадають, ніби все – тільки гра. Їм не збагнути платонівського парадоксу, їм невтямки, що коли «життя людини й творчість... – суцільна гра, нічого, крім гри, – то це вже життя й поезія, а не гра. ...Усе справжнє» (Ю. Шевельов). Іван Михайлович Фізер не бавився, не ставився і не красувався, він творив: без натуги і гніву, радісно і легко. Так виглядало.

Від кінця 80-х доктор Фізер повсякчас присутній в Україні як один із найповажніших чинників її інтелектуального і культурного гуманітарного самотворення. Я не буду тут спинятися на його ідейній і практичній ролі у відродженні Києво-Могилянської академії – це «тема» В'ячеслава Брюховецького, йому її і розкривати. Я ж спробую поміркувати про роль почесного професора НаУКМА Івана Фізера у розвитку української гуманітарної і, зокрема, літературознавчої думки в Україні останньої чверті XX – початку XXI століття.

У практичному вимірі це насамперед його виступи на конгресах МАУ, численні публікації в «СіЧі», «Сучасності»,

«Наукових записках НаУКМА», «Магістеріумі», праці «Психолінгвістична теорія Олександра Потебні» 1996 року видання, «Американське літературознавство: історико-критичний нарис» 2006 року, його лекційна робота в Києво-Могилянській академії, Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, Миколаївському державному університеті ім. Петра Могили, Острозькій академії тощо. Доктор Фізер як носій глибоких знань і продуцент теоретичних ідей стосовно літератури був покликаний Україною у час найвищої потреби – у час кардинального і стрімкого методологічного зламу.

Феноменологія, герменевтика, психоаналіз, теорія архетипів, структуралізм, семіотика, нова американська критика, теорія читацького відгуку, гендерні студії, постструктуралізм, деконструкція – уся ця велетенська концептуальна маса заповонила українську гуманітаристику в історичному вимірі одномоментно, вмить, породжуючи як нові наукові уявлення, так і нову паранаукову схоластику, як гносеологічні прориви, так і перекоси поверхових наглих засвоєнь. У цьому процесі виняткової ваги набував чинник академічної фундаментальності, міродайність зрілої літературознавчої думки.

Ось, коли мати на увазі його курси на вищих освітніх рівнях (початок 90-х і до 2006 років), блискучі у своїй прозорій глибині лекції на наших Міжнародних літніх школах кінця 90-х, упорядковану ним (у співпраці з Ларисою Онишкевич і Марією Зубрицькою) «Антологію світової літературно-критичної думки XX століття», – видання, що стало підручником для усіх вітчизняних університетів, де вивчають школи і напрями сучасного літературознавства, – коли мати на увазі його численні рецензії і відгуки на більшість новочасних літературознавчих праць, зокрема на докторські дослідження, то треба з глибокою пошаною визнати, що професор Іван Фізер і став таким міродайним началом для розбурханої літературознавчої думки самостійної України.

Дивно і сумно бачити, як інколи ця ж, дбайливо виплекана Фізером та його американським оточенням нова українська поросль не добачає у ньому власне теоретика літератури на тій підставі, що він підходив до предмета то з боку психоло-

гії, то з боку філософії. Погані учні славного вчителя! Іван Фізер був і є надзвичайно цікавим теоретиком літератури хоч би тому, що предмет цей не припускає ближчого, за вже досягнутий, підходу до себе з надр самого себе. Бо «не існує поетичності до написання вірша або поеми. Поет написав їх, і тільки тоді можна розмірковувати про його поетику». Про яку «чисту теорію» ці апологети предметної «чистоти» виспівують у самозакоханому засліпленні? Про ту, що не потребує і самих творів? Так це вже було. На початку ХХ століття поляк Вл. Ортвін принаймні відверто про це заявляв. Уся значуща теорія літератури ХХ–ХХІ століть народжена на стикові гуманітарних наук: слова і психології, слова і семіотики, слова і соціології, слова й етнології, слова і лінгвістики, слова й естетики тощо.

Це доглибно розумів доктор Фізер, котрий своєю мета-критичною працею «вийняв / вивільнив» літературно-теоретичний сенс провіденцій Олександра Потебні з масиву його мовознавчих ідей для пожитку не тільки українського, а й світового літературознавства. Адже концепція внутрішніх образів слова й апперцептивного характеру взаємодії реципієнта з художнім текстом, ця власне потєбнянська ідея зродила масу знаменних теоретичних досліджень. Згадаймо у цьому зв'язку праці болгарина Костянтина Горанова «Художній образ та його історичне життя» 1972 року або Григорія Гачева «Національні образи світу» 1977 року, які на 100 % живлені ідеями Потебні, хоча ім'я і роль українського вченого не вшановано ані там, ані там.

Іван Фізер – це насамперед фундаментальне і рівномірне знання, фахова обізнаність без зяючих порожнин і випадкових піків, знання, з якого випливає об'ємне бачення предмета. Відтак на периферійну захопленість шанувальників Мішеля Фуко, які допіру запізналися з цим цікавим мислителем через переклади, він міг відповісти абсолютно коректним (Іван Фізер узагалі – взірць наукової коректності) порівняльним дослідженням «Український Фуко чи французький Петров?», де переконливо показав, що ідея дискретності культурно-історичних епох, яка має величезне значення для

усього літературознавства і компаративістики, сформульована українським інтелектуалом за двадцять років до французького мислителя.

Так само, на мою думку, засадниче теоретичне значення мають судження Фізера про постмодернізм (студія «Постмодернізм: *post/ante/modo* – термін із нульовим значенням»), висловлені у найвищий час – у момент ейфорійного захоплення українського літературознавства постмодернізмом як науковим одкровенням і деконструкцією як літературознавчою істиною в останній інстанції. На тлі розвитку нового історизму, генологічних і культурологічних студій явно периферійного захоплення ще неокріплої у своїх гностичних засновках української літературознавчої школи. Такий собі делікатний «урок», виконаний Фізером з властивою йому іронічною стриманістю.

Окремого акценту потребує позиція теоретика літератури професора Фізера стосовно найскладнішого і визначального, як на мене, комплексу питань, що з необхідністю виникають на гносеологічному перетині категорій «автор – текст – дійсність». Зворохоплена поверхово засвоєним інтелектуальним досвідом останньої третини ХХ століття (передовсім постструктуралізму і деконструкції), ця сфера українського науково-критичного дискурсу відмічена сьогодні особливо великою масою хльостких і безпідставних тверджень, мілких і, по суті, дилетантських уявлень, які дуже легко тиражуються у молодих умах (як викладач я бачу негативну дію подібних літературознавчих міфологем).

Ідеться про те, що цілком закономірне наголошення творчої суверенності митця (яке нарешті прийшло на зміну його позитивістській уярмленості, доведень радянською теорією до абсурду) не раз починає здійснюватися через тотальне поневаження глибинних зв'язків мистецтва і дійсності. У підсумку сомнамбулічно повторюваної тези про те, що існує тільки мистецький текст і нічого, крім тексту, не тільки сам автор опиняється у чорта на рогах, а й літературний, мистецький твір виявляється випадковим, безплідним і побічним продуктом людської життєдіяльності. Примхою, зарахова-

ною винятково до ігрового начала. Сущого, але не всеєдиного (за Платоном та подальшими до нього коментарями, як серйозні філософи жартома визначають усю європейську філософію).

Поважна феноменологія дивиться на це інакше. «І тому можна сказати, – пише відомий філософ, осмислюючи цю проблематику на конкретному прикладі, – що те, що відбувається, відбувається так, як воно насправді відбувається у мистецтві. Але ми цього не зрозуміємо, якщо відділили мистецтво від життя. Оскільки мистецтво і є орган життя, в якому саме і народжуються наші можливі... почуття, акти нашого розуміння, акти спілкування з іншими людьми тощо»¹. Подібно розуміють ці залежності Г. Г. Гадамер, П. Рікер, М. Гловінський, Р. Нич та ін.

Іван Фізер, безумовно, чільний представник феноменологічної школи українського літературознавства, дотримувався саме такої позиції і ніколи не поділяв радикалізму новонавернених adeptів посттеорії, – це повсюдно розлите в його дослідженнях, це не раз було темою наших приватних бесід, для мене з кожної точки зору безцінних. Він знав міру. А що це почуття ґрунтовності і міри почало затрачатися у поколіннєво розламаному українському літературознавстві, що він з тривогою спостеріг загрозу теоретичного верхоглядства, то, як людина справи, а не балачки, Іван Фізер заходився відновлювати лад у домі української літературної теорії, бездумно захаращеному імпортованими меблями з дуже різних етнокультурних і «кліматичних» зон. І почав він з основоположних категорій художнього твору – художнього простору (студія «Місця невизначеності у сюжетних конструкціях наративних текстів») і художнього часу («Про який час ідеться у художньому творі?»). Перша опублікована у збірнику на честь В'ячеслава Брюховецького «Той, хто відродив Могилянку» (2007), а друга – у могилянському науковому збірнику «Магістеріум», присвяченому світлій пам'яті професора Івана Фізера (2007).

¹ Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Московская школа политических исследований, 2000. – С. 272.

Тепер цілком ясно, що це були цеглинки більшої, можливо, головної книжки Івана Фізера, над якою він працював упродовж останніх років свого життя і яка мала зватися «Філософія літератури». Напрочуд струнко викладаючи свої погляди на речі вищої теоретичної складності (бо про якусь буцімто «герметичність» наукового стилю Фізера можуть говорити тільки люди, геть глухі до тексту як такого – і художнього, і науково-критичного, передовсім – свого власного), автор щоразу наголошував, що не претендує на відкриття, а просто вважає за потрібне наголосити на усталених у світовій теоретичній традиції постулатах.

Це було і так, і не так. Справжній теоретик і майстер, він вільно почувався у просторі світової літературної і філософсько-естетичної думки, висловлювався лаконічно і точно, в дефінітивних актах заховуючи власну некрикливу провіденцію. Це цілком інший клас роботи, ніж силовано-манірне перетягування у власні словесні форми ідей і суджень, почерпнутих з англومовних джерел і до часу не дуже відомих вітчизняному філологічному істеблішментові. А коли вже немає де «запозичати», зостається привселюдно розпачуватися – «у нас немає чистої теорії!». За такої інтелектуальної вторинності цих «теоретиків» справді може спохопити розпач, бо ж настає час говорити *від себе*, продукувати *власну думку*, а з цим, виявляється, тяжко. Тут і вигулькує як оригінальна та чи та прадавня теза, скажімо, про «мовомислення» – теза, фактично закорінена в психолінгвістиці Олександра Потебні і сотні разів декларована у критичних есеях багатьох істориків літератури, згадаю тут бодай пристрасного Григорія Штоня. Іван Михайлович на таку «провіденцію» просто усміхнувся б.

Він узагалі умів усміхатися світові, незрідка – іронічно, але у цій його іронії ніколи не було злоби і заздрості, а саме тільки розуміння розірваності людини між тварним і небесним. Він спонтанно і легко, як дихав, ширив довкола себе світло і приязнь. І тут остання теза мого слова про Фізера, слова, що писатиметься в мені, допоки мого життя.

Люди науки і культури природним чином прагнуть здобути собі добре ім'я, чесно йдучи, здобувають його, а розпо-

ряджаються своїм «добрим ім'ям» по-різному. Дехто уміло вкладає його у бізнес і має з того реальні практичні дивіденди (це особливо популярно у наші часи хижого підприємництва і натужного іміджмейкерства). Дехто сластолюбно береже його вдома, подалі від сторонніх очей, в оббитій дорогим оксамитом скриньці: він виймає його безсонними від душевного неспокою ночами, милується цим ім'ям, пестить його, погладжує тремтячими пальцями, обхукує його любовно, бо ж як не змикай цю оксамитову скриньку, а клятий пил все одно осідає на ньому і якась тьмяність в'їдається в це твоє чесно здобуте, але сховане від людей добре ім'я. Нічні зітхання не допоможуть – на мить прояснене душевною вологою, воно від неї тьмянітиме ще дужче.

Але, на щастя, є інші, такі, що здобули ім'я собі, а віддали – людям. Це – маги і чародії, котрі набирають сили, здобувають собі добре ім'я і за вказівкою власних чародійських інтуїцій віддають, довіряють своє ім'я, свою силу іншим. Довіряють, щоби воно працювало, щоби з нього було ще *«щось»*. Таким був Іван Фізер.

Його ім'я – це реальна енергія, що винесла на високі орбіти десятки і сотні персональних доль громадських діячів, науковців, молодих дослідників, студентів. Для усіх них воно стало тим магічним рухом, який через сотні відгуків, рецензій, рекомендацій (які не вкладеш у жодне зібрання творів і не зарахуєш до жодної «чистої теорії») дав розгін їхнім персональним долям, виніс їх у великі світи, допоміг реалізуватися на всю Богом дану потугу. Як супутній вітер, що не дає перекинутися вітрильнику під натиском холодних валів життєвої Атлантики.

Професор Іван Фізер... Якщо ми чуємо над собою цей кличний посвист у вантах, значить – пливемо.

Нью-Йорк,
15 квітня 2008 року

Володимир Моренець

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абеляр П'єр 149
Августин Авреліус 124, 182, 183
Адлер Альфред 171
Адорно Теодор 171
Аквінський Тома 153
Александер Франц 143
Альтюссер Луї 171
Аполлон 55
Аристотель 12, 13, 16, 19–22, 25,
38, 52, 55, 56, 78, 140, 147–
149, 202
Арно Антуан 150
- Бакрадзе Костянтин 170
Бальзак Оноре де 95
Барт Ролан 140, 171, 172, 178
Батай Жорж 132
Бахтін Михайло 178, 185, 186
Беген Альбер 99, 101
Беккет Семюель 143
Беналуз Мішель 134
Бензе Макс 171
Бергсон Анрі 49, 71, 117, 126–
129, 131, 145
Бердяев Микола 44
Берт Карл 44
Бешашвілі Арчил 170
Белінський Віссаріон 171
Бінсвангер Людвіг 43
Бовуар Сімона де 40, 44, 95, 97
Бодлер Шарль 53, 101, 104, 105
Бодріяр Жан 132
Босс Медар 43
- Брайтвайт Ричард Беван 164
Бретон Анре 63, 130
Брюховецький В'ячеслав 206, 210
Бубер Мартин 43, 44
Бультманн Рудольф Карл 44
Бюффон Жорж 177
- Вайсгербер Йоганн Лео 155
Вайсманн Фридрих 142
Вайт Гайден 133
Вайтхед Альфред Норт 13
Валері Поль 53, 55, 107
Валла Джорджіо 19
Ван Гог Вінсент 29, 38, 39
Винниченко Володимир 180
Віко Джамбаттіста 70
Вітгенштайн Людвіг 139, 142
Вольтер (Франсуа Марі Аруе) 53,
61, 70
Вундт Вільгельм 130, 184
- Гайдеггер Мартин 22–32, 34–38,
44, 132, 142, 147, 171, 175,
176, 181, 187, 201
Гайсенберг Вернер 142
Гасан Ігаб 134
Гаспаров Борис 169
Гачев Григорій 208
Гегель Георг Вільгельм Фридрих
18, 155, 156, 176
Гейзинга Йоганн 206

- Гельдерлін Йоганн Крістіан Фри-
дрих 25, 26, 34, 36, 174
Геракліт 13, 35, 127, 147
Гердер Йоганн Готтфрід 155
Гермоген 147
Герулянка Данута 118
Гоббс Томас 25
Годсон Шедворт Голлвей 130
Гомер 13, 14, 20, 70, 163, 183
Горанов Костянтин 208
Горкгаймер Макс 171
Гофстадтер Дуглас Ричард 24
Гумбольдт Вільгельм 86, 153–
156
Гундорова Тамара 178, 179
Гуссерль Едмунд 26, 27, 35, 40,
42–46, 71–73, 77, 86, 94, 115,
117, 119, 121, 124–130, 132,
141–143, 145, 147, 165–167,
170, 171, 183, 184
- Гадамер Ганс Георг 178, 210
Георге Стефан 36, 174
Гловінський Міхал 210
- Данте Аліґ'єрі 63, 70
Дарвін Чарльз 177
Декарт Рене 25, 46, 96, 175, 183
Дельоз Жіль 132, 138, 140
Деннетт Деніс Клемент 24
Деррида Жак 22, 99, 110, 132,
138, 147, 158, 159, 162, 171,
178
Джеймс Вільям 117, 129, 130,
131, 144, 156, 183–185
Джеймсон Фредрік 133, 171
Дженкс Чарлі 134
Дідро Дені 61, 70
Діонісій 55
Добролюбов Микола 171
Достоевський Федір 36, 44, 70
Дрейфус Альфред 53
- Дюфрен Мікель 169, 171
Дьюї Джон 156
- Ейнштейн Альберт 185
Еко Умберто 171, 178
Еліот Томас Стернз 143, 183
Енгельс Фридрих 64, 169
- Ермоленко Володимир 201
- Жене Жан 143
Жід Андре 53
Жіроду Іпполит Жан 48
Жолковський Олександр 169
- Захаров Володимир 19
Зенон Елейський 124
Знаєнко Мирослава 200
Золя Еміль 53, 162, 163
Зубрицька Марія 207
- Іванов В'ячеслав 169
Іванюк Сергій 201, 202, 205
Ізер Вольфганг 86, 171
Інґарден Роман 39, 44–46, 71–87,
89, 91–93, 109–114, 117–119,
123–132, 147, 165, 167, 169,
171, 184–186, 201
- Іонеско Ежен 143
- Калас Жан 53
Камю Альбер 44, 48, 70
Кант Іммануїл 25, 46, 96, 113,
142, 145, 151, 165, 166, 168,
174, 183, 186
Карнап Рудольф 142
Картезіан див. Декарт Рене

Кассіер Ернст 56, 115, 155
Кафка Франц 113, 143, 173
Клеофонт 20
Клювер Філіпп 177
Кобів Йосип 19
Колридж Семюел Тейлор 13
Кратил 13, 147
Крейг Вільям 164
Крелл Девід Фаррелл 27
Крикун Анна 201
Кун Томас 145

Лазарус Моріц 130
Лакан Жак 140, 171
Лансло Клод 150
Ларошфуко Франсуа де 61
Леві-Стросс Клод 171, 173
Ленін Володимир 18
Лессінг Готтгольд Ефраїм 70
Лінеус Карл 177
Ліотар Жан-Франсуа 132, 134–
140, 144, 146, 175
Лоель Сара 103
Локк Джон 25, 150–152, 156
Лотман Юрій 165, 169, 178
Лукач Дьйордь 171
Любченко Аркадій 203
Ляйбніц Готтфрід Вільгельм 152,
153, 183

Малларме Стефан 174
Мальро Жорж Андре 70
Ман Поль де 108
Манн Томас 143
Маркс Карл 18, 23, 64, 169, 174,
177
Марсель Габріель Оноре 44, 171
Менділов Адам Абрагам 185
Міллер Джозеф Гілліс 99
Міллер Джон Стюарт 130, 179
Мільтон Джон 70
Міндзенті Йозеф 8

Монтень Мішель де 140
Мор Томас 70
Моренець Володимир 178, 202,
205, 212
Моріак Франсуа 48, 53
Мерло-Понті Моріс 40, 44, 94,
95, 97, 98, 158, 159, 169, 171
Музіль Роберт 143
Мукарович Ян 163
Мушак Юрій 19

Наєнко Михайло 178, 179
Ніч Річард 210
Ніколь П'єр 150
Ніцше Фрідріх 23, 27, 55, 70,
138, 173, 174, 176
Новосадський Микола 19
Нойрат Отто 142
Нуцубідзе Шалва 170

Огаркова Тетяна 201
Оккам Вільям 149
Онишкевич Лариса 207
Онїс Федеріко де 137
Ординський Борис 19
Орlando 171
Ортовін Владислав 208
Ортега-і-Гассет Хосе 69, 143

Паскаль Блез 97
Пассос Дос 47
Пері Чарльз 95
Петров Віктор 208
Писарев Дмитро 171
Піаже Жан 115
Пізнюк Ігор 201
Пізнюк Леся 201, 202, 205
Пірс Чарльз Сандерс 156, 157
Платон 12–19, 22, 24, 27, 35, 36,
54–56, 96, 132, 147, 148, 176,
182, 202, 210

- Поппер Карл Раймунд 164, 167
 Потебня Олександр 6, 86, 155, 164, 165, 207, 208, 211
 Прієто Луїс 171
 Пруст Марсель 53, 95, 128, 143, 173, 183
 Пуле Жорж 99–101, 103, 108, 185
 П'ятигорський Олександр 169

 Рабле Франсуа 63, 70, 186
 Райхенбах Ганс 142
 Расін Жан 104, 105
 Регґ Марія 175
 Реймон Марсель 99
 Рікер Поль 185, 210
 Рільке Райнер Марія 36
 Рішар Жан-П'єр 99
 Рорті Ричард 134, 136
 Руссе Жан 99
 Руссо Жан Жак 70

 Сартр Жан Поль 40–44, 46–50, 53, 54, 56–60, 62–70, 94, 97, 98, 132, 142, 147, 171
 Сепир Едвард 155
 Сервантес Сааведра Мігель де 63
 Скот Джон Дунс 149
 Сократ 13–15, 147
 Сосюр Фердинанд де 133, 157, 158
 Софокл 20
 Спенсер Герберт 18
 Спіноза Бенедикт 18
 Сталін Йосип 18, 177
 Старобінські Жан 99
 Стендаль (Анрі Марі Бейль) 95
 Степанов Юрій 171
 Сьорль Джон Роджерс 24

 Твардовський Казимир 71
 Тен Борис (Хомичевський Микола) 19, 20
 Тен Іпполит Адольф 59
 Тілліг Пауль Йоханнес 44
 Тінторетто (Якопо Робусті) 106
 Тодоров Цветан 171
 Тойнбі Арнольд 136
 Толстой Лев 111
 Топоров Володимир 169
 Тракль Георг 36
 Турович Марія 73

 Уорф Бенджамін Лі 155
 Успенський Борис 169

 Фехнер Теодор 162
 Фізер Андрій 5
 Фізер Георгій 5
 Фізер Іван 5–7, 17, 159, 172, 182, 200–212
 Фізер Ірена 9
 Фізер Наталія 5, 202
 Фізер (Ухненко) Марія 5, 8, 200, 201
 Фіхте Йоганн Готтліб 155
 Фіцджеральд Френсіс Скотт 114
 Флобер Густав 49, 53, 63, 101, 173
 Фодор Джері Алан 24
 Фолкнер Вільям 48
 Франк Філіпп 142
 Франко Іван 180
 Фройд Зигмунд 17, 43, 49, 70, 145, 171, 175
 Фуко Мішель 132, 141, 158, 171–181, 208

 Тагор Рабіндранат 70
 Татаркевич Владислав 72

 Чернишевський Микола 171
 Чехов Антон 113

Шевельов Юрій 206
Шевченко Тарас 178
Шестов Лев 44
Шиллер Фридрих 70
Шлік Моріц 142
Шопенгауер Артур 182
Шпенглер Освальд Арнольд Гот-
тфрід 143

Штонь Григорій 211
Штумпф Карл 129
Юнг Карл Густав 16, 17, 55, 70,
171
Ясперс Карл 44, 171
Яус Ганс Роберт 171

Наукове видання

Іван ФІЗЕР

ФІЛОСОФІЯ ЛІТЕРАТУРИ

За науковою редакцією *Володимира Моренця*

Редактори: *Ігор Пізнюк, Тетяна Кришталовська*

Художник: *Дмитро Виговський*

Верстка: *Марина Кулікова*

Коректор: *Тетяна Кришталовська*

Підписано і здано до друку 10.01.2012.
Формат 70×90/16. Гарнітура «MyslCTT».
Ум. друк. арк. 21,65. Наклад 500 прим.

Надруковано у ТОВ «Аграр Медіа Груп»
04080, м. Київ, вул. Новокосятинівська, 4а
Тел.: (044) 361-53-06

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців ДК № 3651 від 22.12.2009

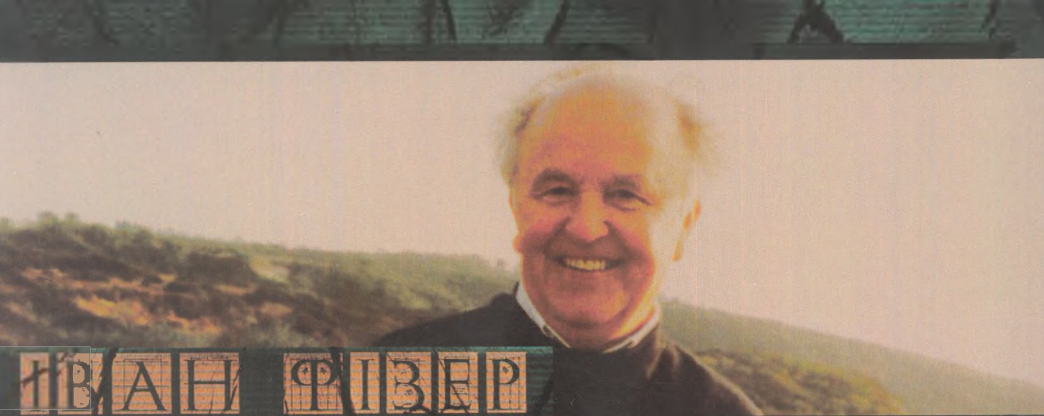
Фізер, Іван

Ф50 Філософія літератури / Іван Фізер ; за наук. ред. Володи-
мира Моренця. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. –
217 с.

ISBN 978-617-646-037-4

До своєї книжки Іван Фізер ставився як до спроби предста-
вити новому поколінню простерті в історії визначальні інтелек-
туальні колізії осягнення неосяжного. Звісно, не без делікатно
проведеної кризи увесь текст «Філософії літератури» власної
думки про літературу та її сполученість із «текстом дійсності»: у-
важний читач цю думку Івана Фізера неодмінно відчитає.

ББК 83



Він взагалі умів усміхатися світові, незрідка – іронічно, але у цій його іронії ніколи не було злоби і заздрості, а саме тільки розуміння розіпнутості людини між тварним і небесним. Він спонтанно і легко, як дихав, ширив довкола себе світло і приязнь.

Іван Фізер мав два PhD – одне з психології, друге з літератури. Напевно, це стало визначальним у тому, що він підходив до предмета то з боку психології, то з боку філософії. Зрештою, уся значима теорія літератури XX–XXI століть народжена на стикові гуманітарних наук: слова і психології, слова і семіотики, слова і соціології, слова й етнології, слова і лінгвістики, слова й естетики тощо. Фізер своєю метакритичною працею «виймав/вивільняв» літературно-теоретичний сенс з багатьох теорій.

Іван Фізер – це насамперед фундаментальне і рівномірне знання, фахова обізнаність без зяючих порожнин і випадкових піків, знання, з якого випливає об'ємне бачення предмета.

Володимир Моренець